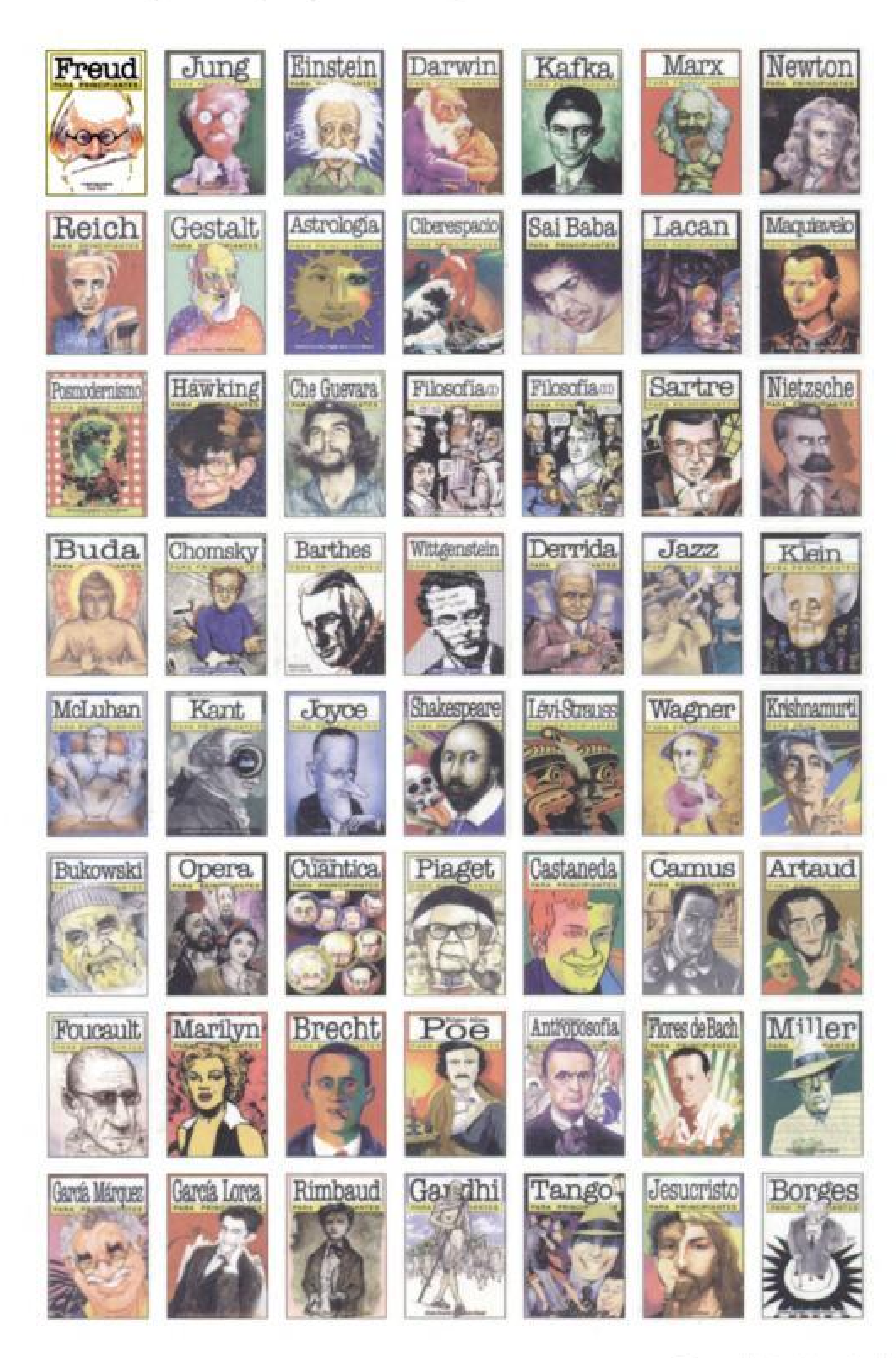
Derrida

PARA PRINCIPIANTES

Jim Powell · Van Howell


Freud
Jung
Einstein
Darwin
Kafka
Marx
Newton
Reich
Gestalt
Astrología
Ciberespacio
Sai Baba
Lacan
Maquiavelo
Posmodernismo
Hawking
Che Guevara
Filosofía
Filosofía
Sartre
Nietzsche
Buda
Chomsky
Barthes
Wittgenstein
Derrida
Jazz
Klein
McLuhan
Kant
Joyce
Shakespeare
Lévi-Strauss
Wagner
Krishnamurti
Bukowski
Opera
Cuántica
Piaget
Castaneda
Camus
Artaud
Foucault
Marilyn
Brecht
Poe
Antroposofía
Flores de Bach
Miller
García Márquez
García Lorca
Rimbaud
Gandhi
Tango
Jesucristo
Borges

Derrida

PARA PRINCIPIANTES

Jim Powell • Van Howell

Estas son las
primicias acerca
de Derrida y la
Deconstrucción

ERA NACIENTE
Documentales Ilustrados

Derrida para Principiantes©

Título original: Derrida for Beginners, publicado por Writers and Readers Inc.

Director de la serie: Juan Carlos Kreimer
E-mail: kreimer@ciudad.com.ar
Traducción: Daniela Rodríguez Gesualdi
Ilustración de portada: Fedhar

Para Principiantes©
es una colección de libros de
Era Naciente SRL
Fax: (5411) 4775-5018
Buenos Aires, Argentina

Powell, Jim
Derrida para principiantes.- 1ª. ed. 2ª reimp. - Buenos Aires : Era Naciente, 2004.
192 p. ; 20x14 cm.- (Para principiantes)

Traducción de: Daniela Rodríguez Gasualdi

ISBN 987-9065-39-5

1. Filosofía I. Título.
CDD 100

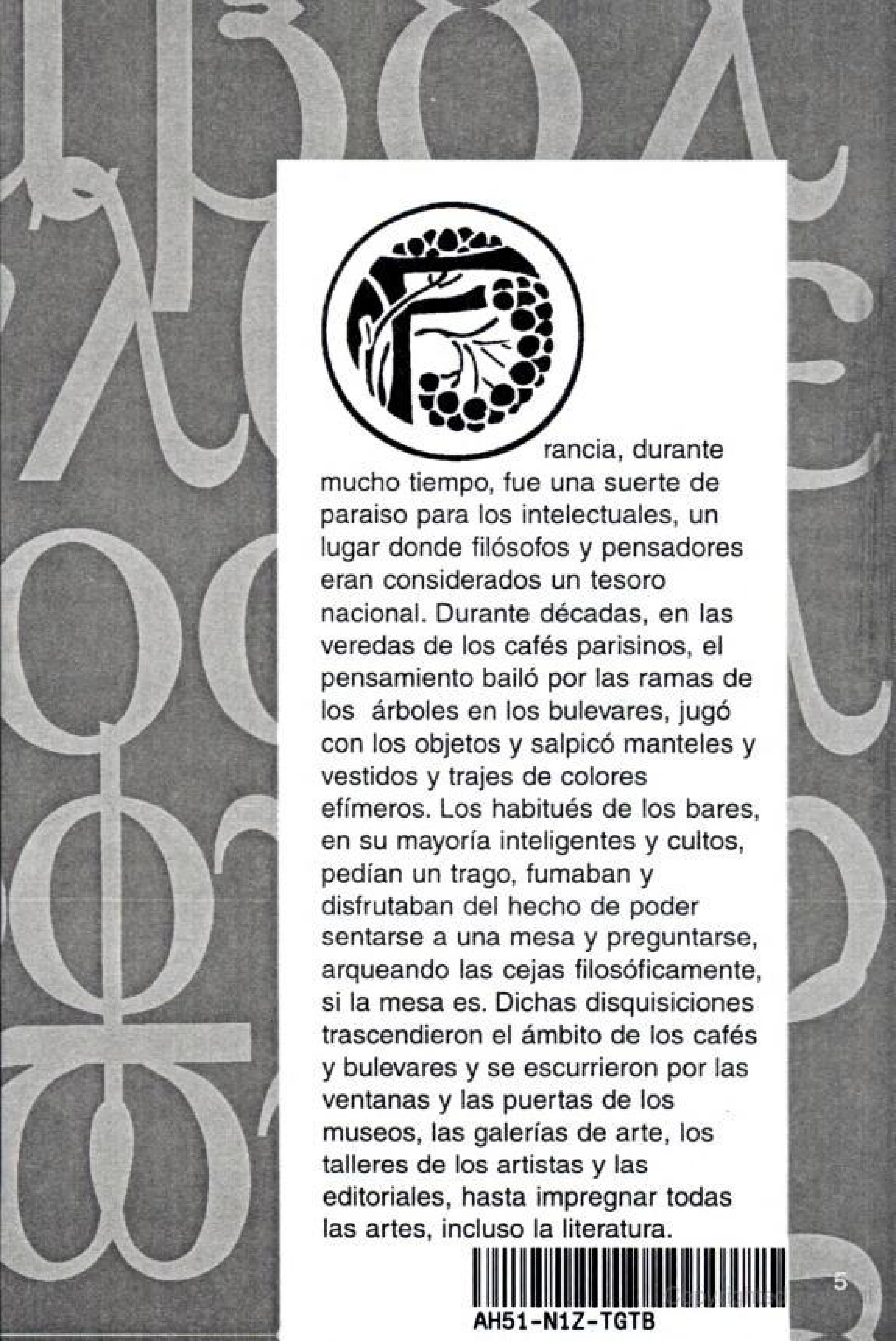
Queda hecho el depósito que preve la Ley 11.723

ISBN: 987-9065-39-5

La presente edición se terminó de imprimir
en los talleres de **Longseller**, Buenos Aires,
República Argentina, en marzo de 2004.


El entorno
Si nos ponemos de acuerdo en que la mesa **es**, ¿podemos pasar al siguiente punto?
¿Por qué un ratón que da vueltas es?
¡Cuanto más altos, menos!
OH.
¡Uy..!¿En Nueva York apenas hemos investigado el tema del ruido que haría una sola mano aplau-diendo!
¿A estos qué les pasa?
¿Tendrá algo el vino?
VINO
de Derrida


Ésta clase de cosa ha sucedido por lo menos desde la guerra franco-prusiana de 1870. Todos esos jóvenes hegelianos-junguianos que citaban palabras en sánscrito, y luego, la ocupación de París por los salvajes nietzchianos y las «bestias rubias» de
en la Segunda Guerra, no favorecieron la salud mental de los intelectuales sensibles que se daban cita allí.
Entonces la maldita mesa, ¿es o no es?
Que será, será. ¡Toma otra copa de ajenjo! Viva la France! Zut alors!
Todo depende de cómo se lo mire.
Autor de la obra: Edgar D., Louvre, París (vía VH)
LE MONDE
Degas



Francia, durante mucho tiempo, fue una suerte de paraiso para los intelectuales, un lugar donde filósofos y pensadores eran considerados un tesoro nacional. Durante décadas, en las veredas de los cafés parisinos, el pensamiento bailó por las ramas de los árboles en los bulevares, jugó con los objetos y salpicó manteles y vestidos y trajes de colores efímeros. Los habitués de los bares, en su mayoría inteligentes y cultos, pedían un trago, fumaban y disfrutaban del hecho de poder sentarse a una mesa y preguntarse, arqueando las cejas filosóficamente, si la mesa es. Dichas disquisiciones trascendieron el ámbito de los cafés y bulevares y se escurrieron por las ventanas y las puertas de los museos, las galerías de arte, los talleres de los artistas y las editoriales, hasta impregnar todas las artes, incluso la literatura.



Desde la época de la Revolución Francesa, la imagen del filósofo que presidía la mesa de las adquisiciones era la del intelectual que asumía un compromiso, ya que además de preguntarse si la mesa es o no es, se hallaba inmerso en la política y los asuntos públicos, se oponía a los valores establecidos, fijaba el patrón moral, tomaba partido, y lo que es más importante, era la vanguardia. Hasta fines de la década del 60, un ejemplo de dichos intelectuales fue Jean Paul Sartre, pero luego... el modelo del intelectual cambió.

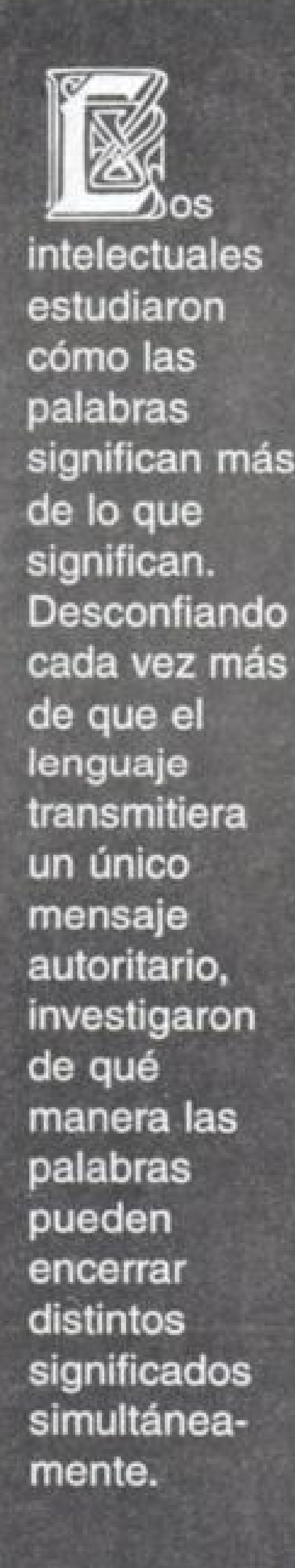


Mientras los jóvenes norteamericanos escuchaban a Jimi Hendrix y «Hey Jude» y veían Hair y 2001: Odisea en el espacio, un movimiento estudiantil se extendía por toda Europa.

Los estudiantes franceses, con el apoyo de los marxistas, se volcaron a las calles y lucharon contra el ejército y la policía en un intento por derrocar al gobierno. Casi lo logran, pero finalmente fueron dominados.

Además, querían irse de vacaciones en verano. Al no haber logrado demoler el poder del Estado, se desilusionaron y recurrieron a la introspección. De pronto adoptaron una actitud escéptica posmoderna con respecto a grandes mitos como el marxismo y el comunismo, y comenzaron a dedicarse al lenguaje. Se desentendieron de la política y se convirtieron en revolucionarios lingüísticos. Afirmaron que la revolución estaba en los juegos de palabras, y que la literatura, la lectura y la escritura eran actos políticos subversivos en sí mismos.





Los intelectuales estudiaron cómo las palabras significan más de lo que significan. Desconfiando cada vez más de que el lenguaje transmitiera un único mensaje autoritario, investigaron de qué manera las palabras pueden encerrar distintos significados simultáneamente.

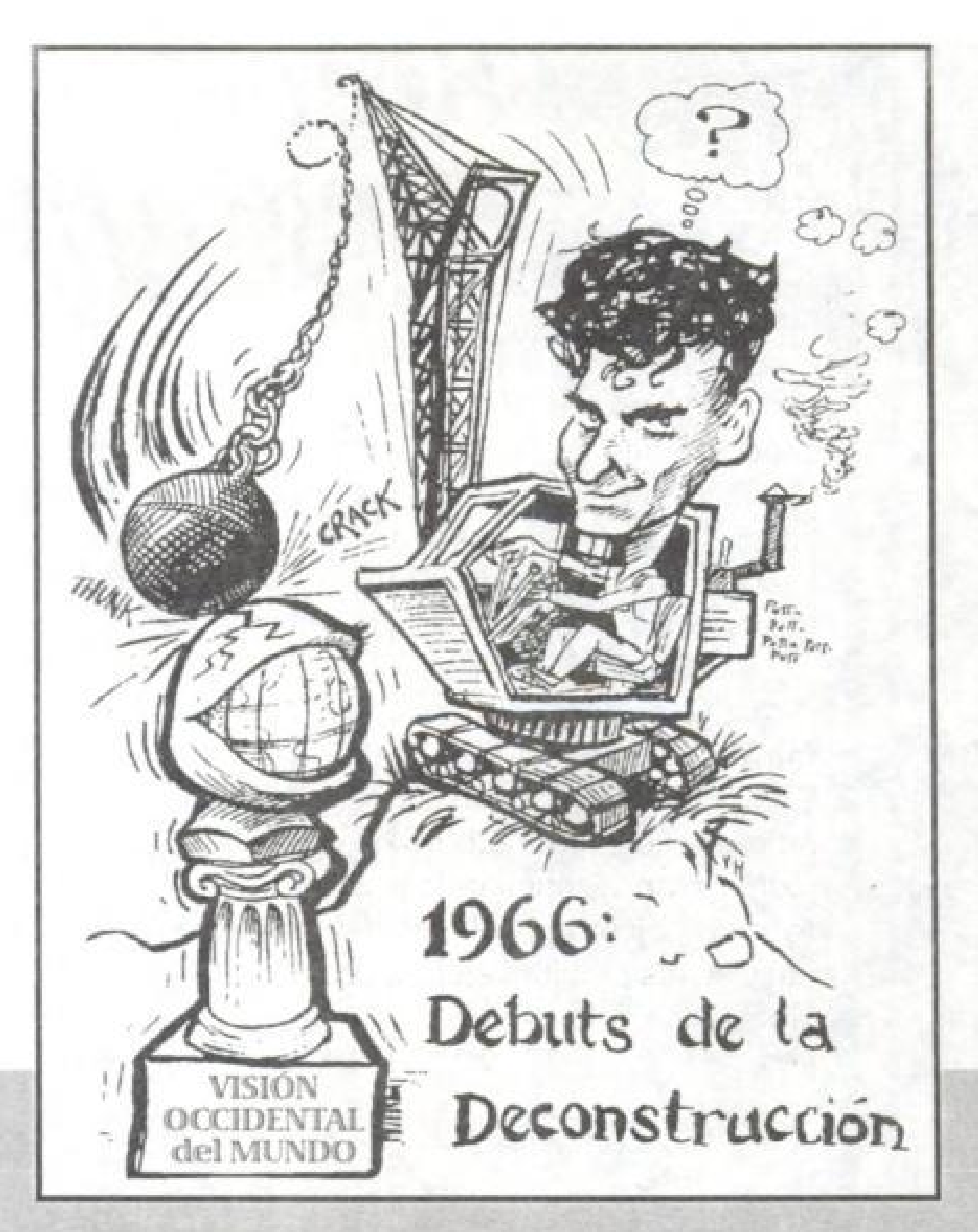
Pero cuando todo esto ya había sucedido en Francia, **Jacques Derrida** surgió en Estados Unidos, hacia fines de la década del 60, como el más vanguardista de los vanguardistas. La conferencia que pronunció en la Universidad Johns Hopkins en 1966, ***«La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas»***, causó gran conmoción entre los académicos norteamericanos presentes. Su planteo hizo necesaria una revisión de muchos filósofos anteriores, y marcó el camino que habrían de seguir muchos pensadores a partir de entonces. La nueva cuerda que él pulsó no era muy armoniosa: se distinguió por sugerir una lectura subversiva de los textos autoritarios, así como de cualquier texto. Este tipo de lectura se conoció como desconstrucción, la cual, desalojando al existencialismo, se puso de moda en Francia de manera repentina. Derrida se convirtió en el pensador del momento, el nuevo *enfant terrible*, el filósofo punk del intelectualismo francés. Luego del debut norteamericano en Johns Hopkins, **Jacques Derrida** y el concepto de desconstrucción tomaron a EE.UU. por asalto, poniendo patas para arriba la cosmovisión occidental.

Como veremos, Derrida no era un intelectual francés puro, ya que sus sentimientos, intelecto y carrera recibieron influencias que no se pueden identificar meramente como francesas, judías, argelinas, o norteamericanas.



Breve Biografía

Más allá de su orientación filosófica o crítica, ningún pensador actual puede desconocer la obra de Jacques Derrida. En 1966, cuando la Universidad Johns Hopkins lo invitó a presentar un trabajo en un congreso, fue cuando asestó su gran golpe filosófico maestro. Inesperadamente, Derrida puso en tela de juicio toda la historia de la filosofía occidental.



En 1967, luego de este debut revolucionario, Derrida irrumpió en la escena científica con la publicación de tres libros, ***"La escritura y la diferencia", "De la gramatología"***, y ***"La voz y el fenómeno"***. Desde entonces, el movimiento intelectual que generó, conocido como desconstrucción, ha despertado admiración y criticas en todo el mundo, modificando la manera de pensar de muchos filósofos. Derrida publicó más de veinte libros y numerosos artículos. Reparte su tiempo dando conferencias en París y Estados Unidos. Obviamente, no es ningún tonto.

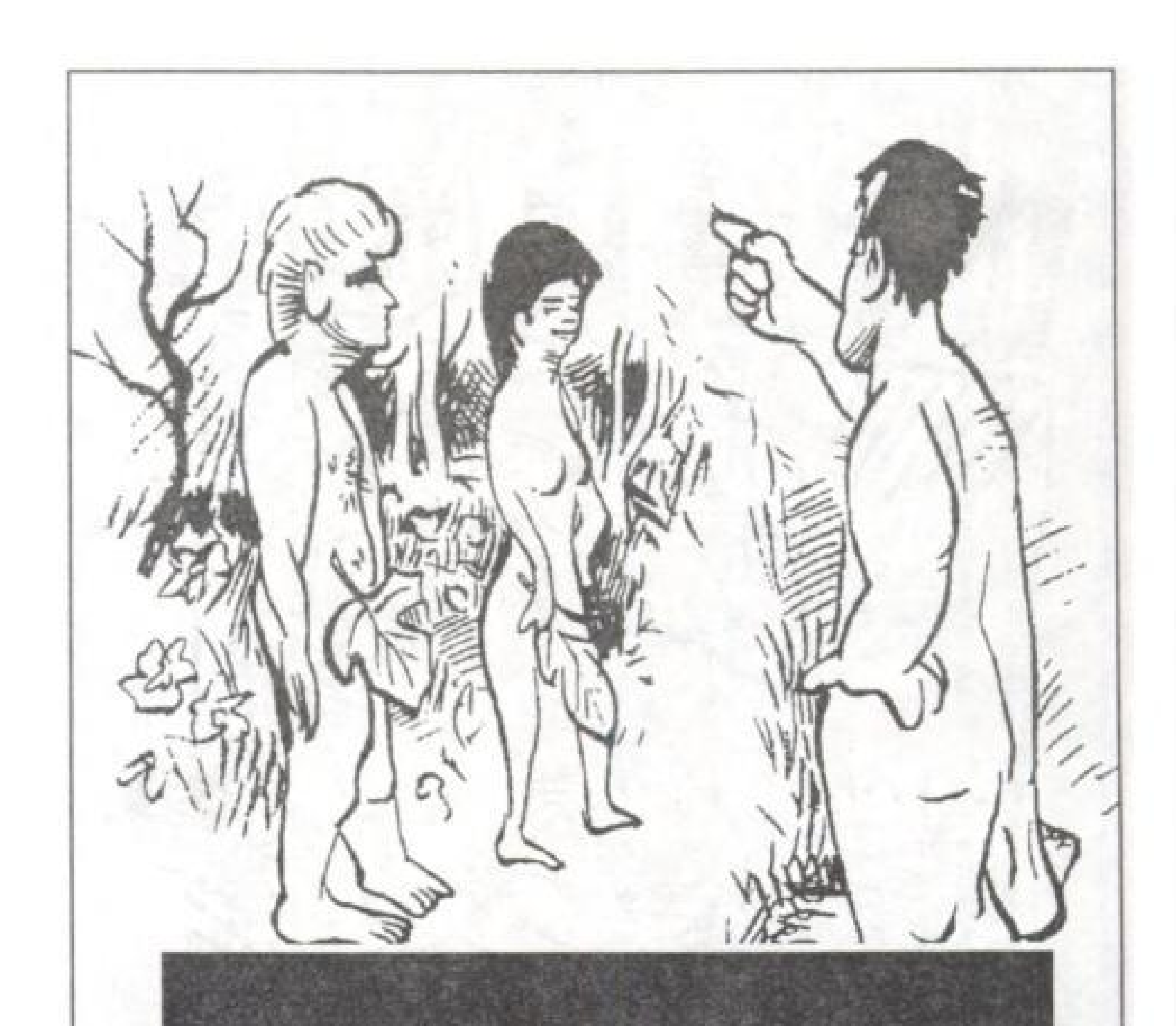
Pero durante muchos años, tampoco fue ningún héroe. **Jacques Derrida** nació en El-Biar, Argelia, en 1930, año en que apareció el Segundo Manifiesto Surrealista; en que salieron a la luz las obras de Kafka, muerto varios años antes; en que Hemingway era muy leído; se publicó ***"Viajes por el Congo"***, de André Gide y murió D. H. Lawrence; en que «Cantando bajo la lluvia» se escuchaba en todas las radios y se inventó el flash para sacar fotos. Jacques provenía de una familia judía, sus padres eran Aimé y Georgette Derrida, y de niño vivió en una mansión situada en un lugar tan paradisíaco que la llamaban «el Edén». Este oasis, sin embargo, estaba rodeado de un entorno en el que los judíos eran discriminados abiertamente: eran objeto de violencia física y verbal y se les prohibía ejercer profesiones vinculadas a la enseñanza y a las leyes.



Jacques ingresó al Lycée de Ben Aknoun en 1941, pero fue expulsado el primer día de clases por una norma que determinaba que el número de alumnos judíos no podía exceder el 7% del alumnado. En 1943 ingresó al Lycée Emile-Maupas, pero abandonó porque no toleraba el antisemitismo allí reinante. Fue, quizás, la hostilidad que padeció en esta época la que llevó al joven Derrida a sensibilizarse ante el problema más general de la identificación, de ***lo central*** y ***lo marginal***, concepto que habría de dominar su pensamiento filosófico en la madurez. A los 13 años fue reincorporado al Lycée de Ben Aknoun, donde permaneció hasta los 17. Las clases se dictaban temporariamente en un grupo de cabañas, debido a que el edificio principal se había convertido en un campamento para prisioneros italianos. Allí empezó a interesarse mucho por los deportes; soñaba con ser un astro del fútbol. Como no pudo aprobar el examen final del bachillerato, se volcó sobre sí mismo, se dedicó a leer a Rousseau, Gide, Nietzsche, Valéry y Camus y logró publicar algunos de sus primeros poemas en revistas de poca tirada del norte de África. A los 19 años (luego de varios intentos frustrados), ingresó a la École Normale Superiéure y en 1957 contrajo matrimonio con Marguerite Aucouturier. En la década del 60 se sumó al fervor del intelectualismo de la revista de vanguardia ***Tel Quel***, publicación de ultraizquierda que rendía homenaje, entre otras cosas, al maoísmo, el surrealismo y las cualidades materiales de la lengua: el sonido, el ritmo y la capacidad de sugerir distintos significados. Poco después recibió la invitación para participar del revolucionario coloquio que tuvo lugar en la Universidad Johns Hopkins.

Más recientemente, en 1981, participó de un seminario clandestino realizado en Praga, pero lo arrestaron, pasó un tiempo en la cárcel y luego lo expulsaron del país. En ese lapso también actuó en la película ***"Ghost Dance"*** (de 1982, dirigida por Ken MacMillan) y luchó por poner fin al apartheid en Sudáfrica. En 1986 colaboró con el arquitecto norteamericano Peter Eisenman en un proyecto para la construcción de un parque.





En 1984, J.D. y su hermana visitaron la casa de su infancia en 13, rue d'Aurelle-de-Paladines, El-Biar. Si bien el dueño argelino fue muy amable con ellos, finalmente los Derrida tuvieron que marcharse. El imperio francés y el Edén de Derrida sólo existían en su memoria.



Si Derrida logró revertir gran parte del pensamiento occidental, fue porque partió de las teorías de Nietzsche, Freud, Heidegger y Saussure.



Friedrich Nietzsche (1844-1900) fue un filósofo, erudito clásico y poeta alemán. Derrida y Nietzsche tienen una postura escéptica con respecto a la filosofía en general, y en particular a su estilo y al hecho de que alega basarse en la verdad. Derrida, como Nietzsche, es consciente de que somos prisioneros de nuestra perspectiva, y por eso ambos se dedicaron a la práctica subversiva de revertir la propia perspectiva, invirtiendo una y otra vez opuestos tales como sujeto/objeto, verdad/error, moralidad/amoralidad. El estilo de sus escritos pone de relieve la danza del pensamiento en el campo del conocimiento: una danza lúdica a la que le gusta pasar de un extremo a otro, como de la certeza absoluta a la duda absoluta.

Al afirmar *«Dios ha muerto»* y atacar al cristianismo y la tradición metafísica occidental, Nietzsche hizo estallar el núcleo mismo del pensamiento occidental, creando algo así como un **vacío religioso.**

Pero a los occidentales nos cuesta aceptar los vacíos. Tradicionalmente, no elevamos nuestras plegarias a ningún hueco en la pared, murmurando con devoción, «¡Oh, hueco sagrado!» A diferencia de los taoístas y budistas, hemos heredado una visión del mundo que otorga más valor a la presencia que a la ausencia (a los íconos que a la inexistencia), al todo que a la nada. Ver, saborear y tocar una fruta u oler un pequeño ramo de flores nos produce satisfacción; disfrutamos de las *cosas*. Y nos gusta que incluso las no-cosas sean sustanciales: que nuestra Palabra se convierta en carne, que nuestro Vishnú se encarne voluptuosamente como Krishna y sus seguidores; preferimos comer los vacíos «a la vinagreta». Por ello hemos intentado llenar este vacío de distintas maneras, establecer un nuevo centro por medio del arte modernista, el mito, la música, la poesía, los arquetipos oníricos, la certeza que nos brinda la ciencia, el estructuralismo, cantando Hare Krishna o adorando a Kahuna.



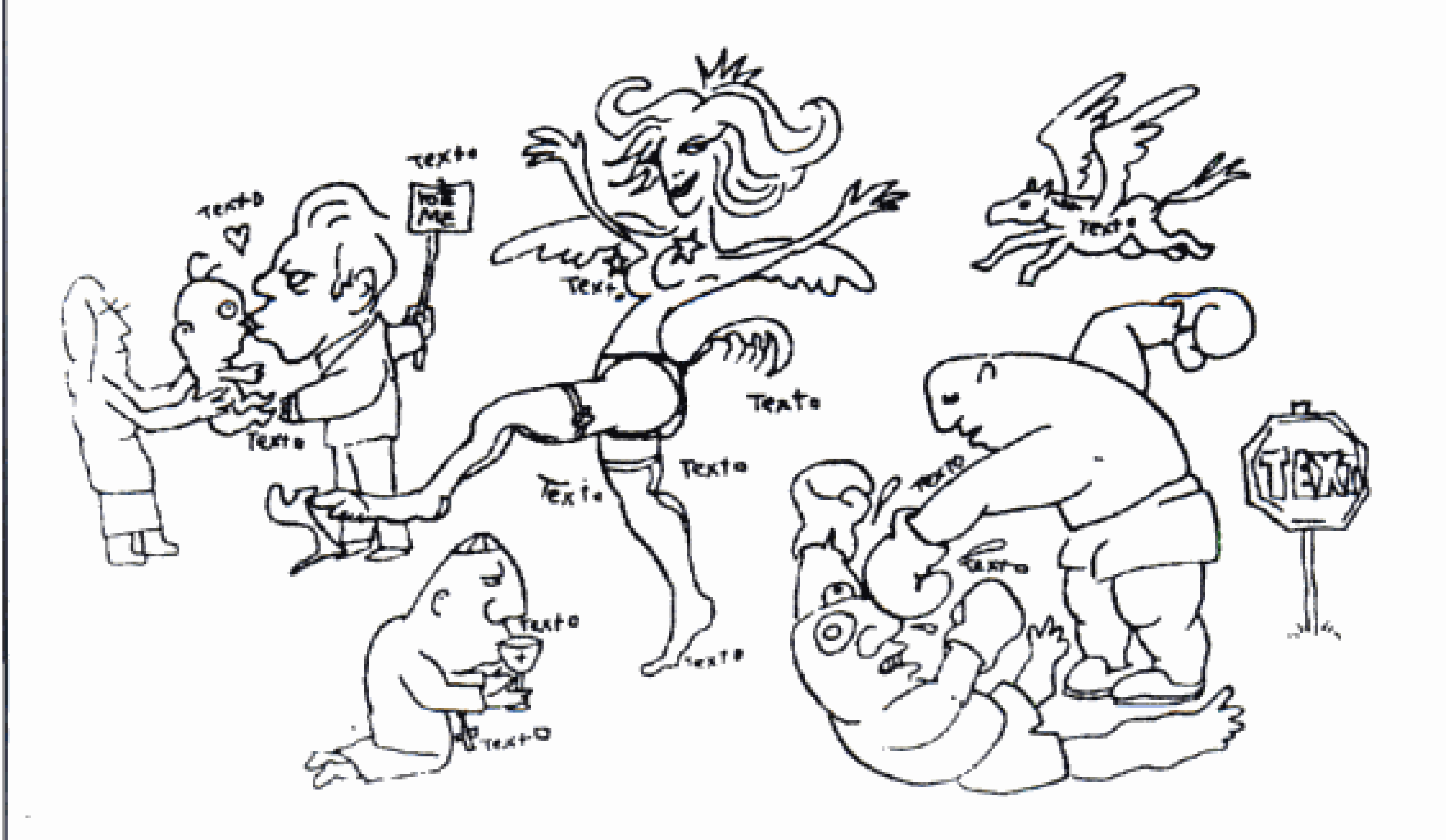
Con **Sigmund Freud** (1856-1939), el creador del psicoanálisis, Derrida cuestiona la unidad de la psiquis humana, que, asediada por las huellas subconscientes que dejan las experiencias del pasado, es siempre distinta de sí misma: está signada por la diferencia.

El término ***«deconstrucción»*** proviene del concepto de *Destruktion*, del filósofo alemán **Martin Heidegger** (1889-1976), quien exhortaba a apartarse un poco de la vieja tradición de la ontología (el estudio de la Realidad Fundamental) exponiendo su desarrollo interno. Derrida también tomó de Heidegger la práctica de tachar términos después de haberlos escrito. Así como Heidegger trazaba una «X» sobre la palabra Ser (Ser) Derrida hizo lo propio con «es», lo cual les permitía a los habitués de los cafés preguntarse si la mesa es.



¿Por qué? Ya llegaremos a ese punto.

La lingüística estructural del lingüista suizo **Ferdinand de Saussure** sentó las bases del estructuralismo en disciplinas tales como la literatura, la semiótica, el folklore y la antropología. Según Saussure, hay una estructura abstracta que determina todas las manifestaciones concretas de una lengua, tal como las reglas del ajedrez determinan todas las jugadas concretas que se pueden hacer en un partido. Del mismo modo, los antropólogos estructurales consideran que en la base de formas culturales como los mitos, el parentesco, etc., existen estructuras abstractas. Esto llevó a realizar un análisis estructural de diversos «textos», como el strip-tease, el boxeo, los mitos, las campañas políticas, los rituales religiosos e incluso las señales de tránsito.

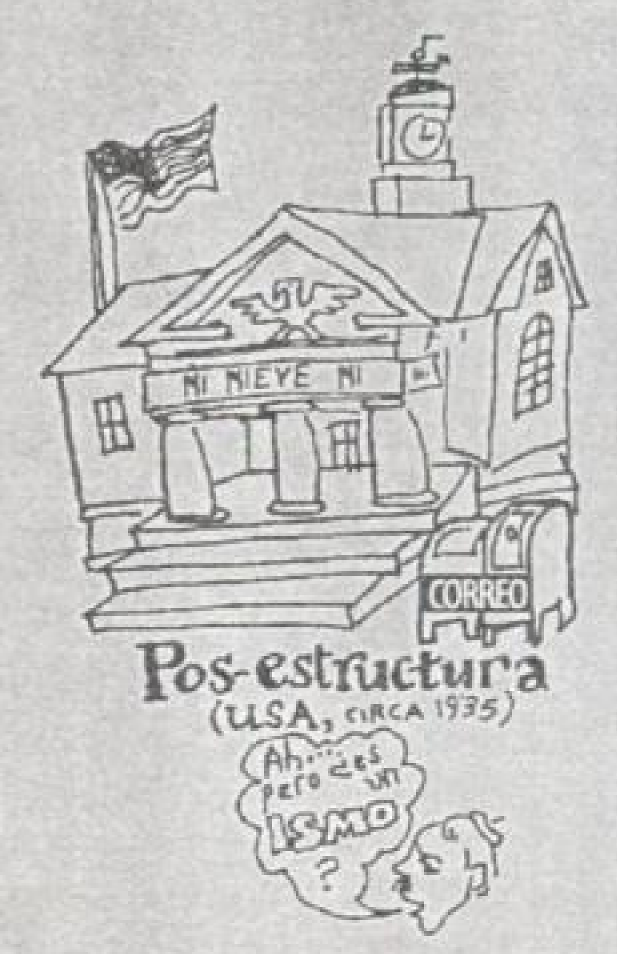




En dichos análisis, el significado de las partes no es tan importante como la relación entre ellas. Por ejemplo, el significado de las luces roja, amarilla y verde en un sistema de semáforos no se basa en el tono del verde o del amarillo, sino en la relación entre las luces como partes de un sistema. Los colores se podrían reemplazar por otros cualesquiera sin que cambiara el significado del sistema. Una luz de color púrpura también significaría.

¡DETÉNGASE!

El **estructuralismo** prometía ofrecer las bases científicas a la antropología, la crítica literaria y otras disciplinas, pero antes de que alcanzara el éxito en EE.UU., Derrida, el último en tomar la palabra en el seminario realizado en Johns Hopkins para anunciar dicha promesa, descubrió los puntos débiles de la teoría. El estructuralismo depende de estructuras, que a su vez dependen de centros, y Derrida cuestionó la idea misma de un centro estable. Había sido inaugurada la era del posestructuralismo.



Bueno, ¿qué es un centro?

Ya llegaremos a ese punto.

Entonces...

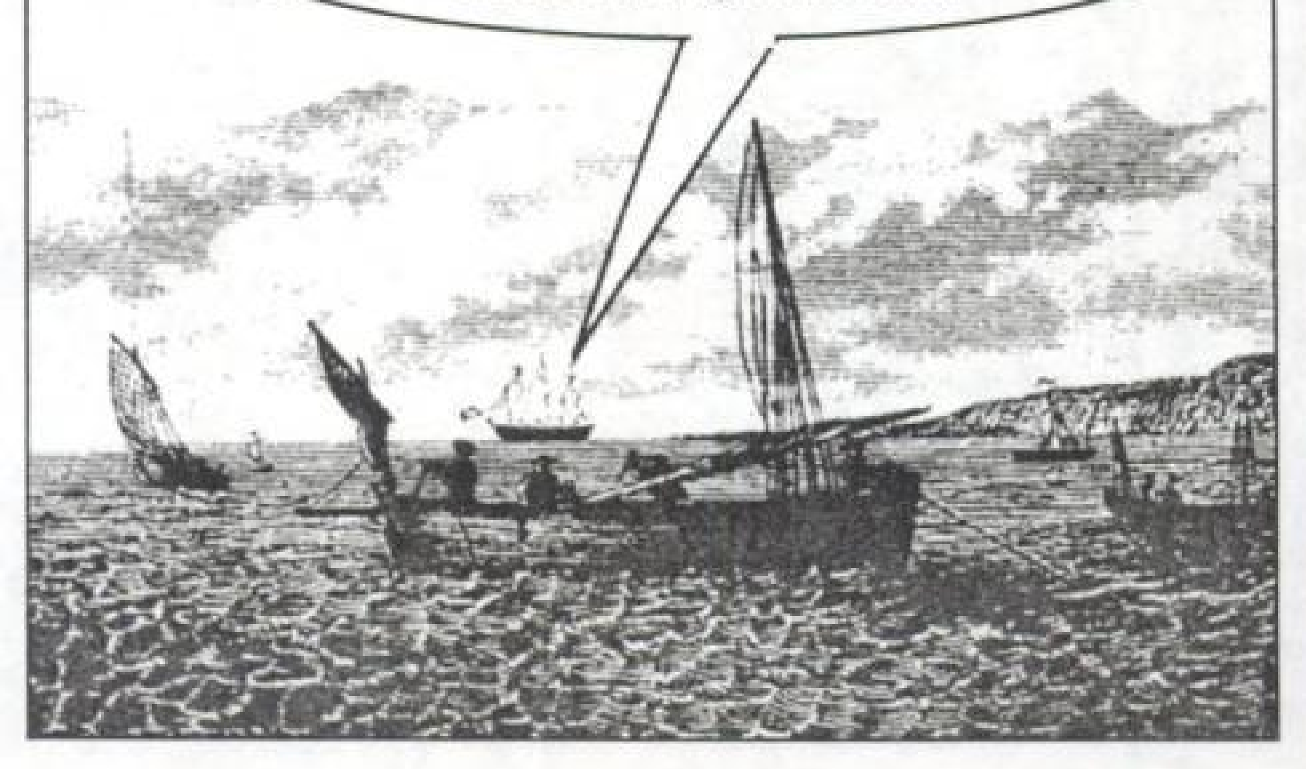
¿Qué es POS-ESTRUCTUR-ALISMO?



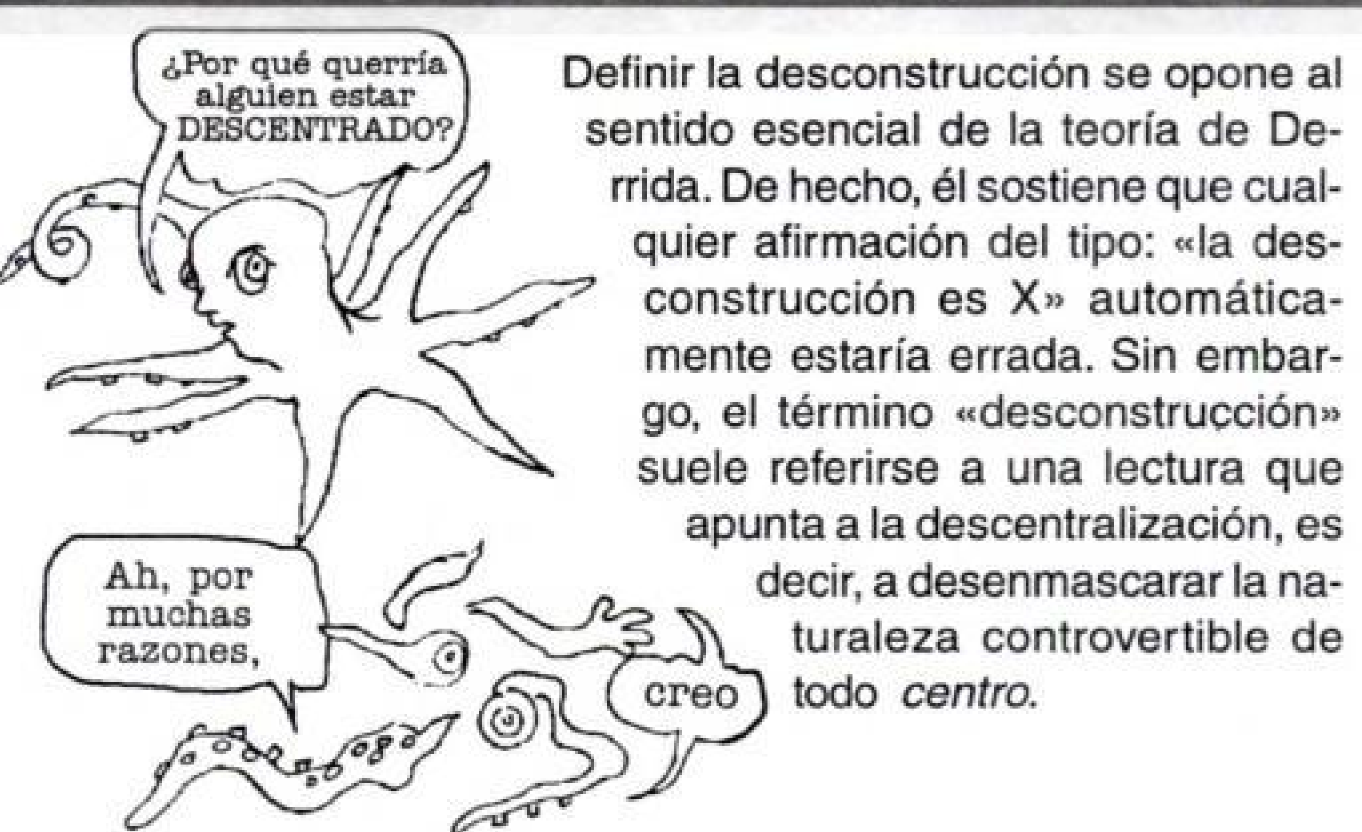


FOUCAULT
(Según Susser)

El **posestructuralismo** es un movimiento que se asocia a una corriente de pensadores franceses: Jacques Derrida, Julia Kristeva, Roland Barthes, Gilles Deleuze, Félix Guattari y Michel Foucault. Los posestructuralistas consideran que todo conocimiento (historia, antropología, literatura, psicología, etc.) es textual, lo que significa que el conocimiento no está compuesto sólo de *conceptos*, sino de *palabras*.



¿Qué es la Deconstrucción?



Definir la desconstrucción se opone al sentido esencial de la teoría de Derrida. De hecho, él sostiene que cualquier afirmación del tipo: «la desconstrucción es X» automáticamente estaría errada. Sin embargo, el término «desconstrucción» suele referirse a una lectura que apunta a la descentralización, es decir, a desenmascarar la naturaleza controvertible de todo *centro*.

¿Descentralización? ¿Centros? ¿Qué es un centro? ¿Cuál es el problema de los centros? ¿Por qué uno necesitaría estar descentrado?

Cuando Derrida no desconstruye un texto de algún filósofo complicado, como Nietzsche o Heidegger, escribe sobre los centros con un lenguaje tan abstracto que ser mejor ver algunos ejemplos concretos. Según él, todo el pensamiento occidental se basa en la idea de un centro: un origen, una Verdad, una Forma Ideal, un Punto Fijo, un Móvil Inmóvil, una Esencia, un Dios, una Presencia, que se suele escribir con mayúscula y que garantiza todo significado.

Por ejemplo, durante dos mil años, gran parte de la civilización occidental se centró en la idea del Cristianismo y de Cristo.



Y lo mismo ocurre con otras culturas. Todas tienen sus propios símbolos centrales.

Bueno, ¿y cuál es el problema?



Para Derrida, el problema de los centros es que ***intentan*** excluir y que al hacerlo ignoran, reprimen o ***marginan*** a otros (que pasan a ser lo Otro). En las sociedades en las que el hombre es la figura dominante, él es el centro, y la mujer es el Otro marginado, reprimido, ignorado.

En una sociedad en la que Cristo está en el centro de sus íconos, los cristianos son el centro de la cultura, mientras que los budistas, musulmanes y judíos —cualquiera que no sea cristiano— serán marginados, relegados al exterior, al margen. (Recordemos que Derrida nació Argelia en una familia judía asimilada y que de niño fue un exponente de una cultura marginada y desposeída).

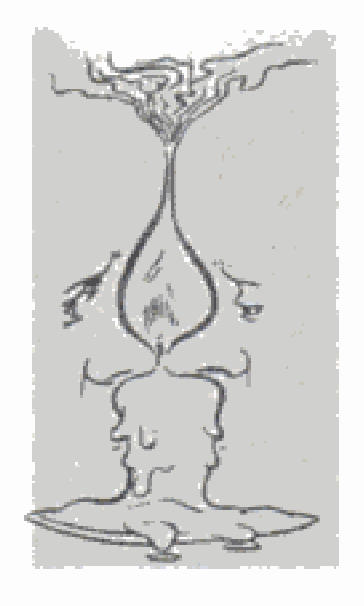


El deseo de tener un centro origina ***opuestos binarios***, de los cuales un término es central y el otro, marginal. Además, los centros quieren definir o fijar el juego de los ***opuestos binarios.***



¿Fijar el juego de los ***opuestos binarios***? ¿Qué significa eso?

Hombre/mujer es un par de ***opuestos binarios***, como lo son también espíritu/materia, naturaleza/cultura, caucásico/negro, cristiano/pagano. Según Derrida, sólo podemos acceder a la realidad por medio de conceptos, códigos y categorías, y la mente humana funciona de manera tal que forma pares conceptuales como éstos. Véase cómo uno de los términos del par tiene prioridad (aquí, el primero) y cómo queda entonces marginado, el otro (el segundo). Los íconos cuyo centro es Cristo o Buda o algún otro similar intentan decirnos que ésa es la única realidad. Todos los demás puntos de vista son reprimidos. Valerse de ese ¡cono es intentar fijar el juego de opuestos entre, por ejemplo, cristiano/judío o cristiano/pagano. Los judíos y los paganos ni siquiera están representados en dicho arte. Pero los íconos son sólo una de las prácticas sociales que intentan fijar el juego de opuestos; hay muchas más, tales como la publicidad, los códigos sociales, los tabúes, las convenciones, las categorías, los rituales, etc. Sin embargo, la realidad y el lenguaje no son tan simples ni singulares como los íconos, que tienen una única y exclusiva imagen central en el medio... son más bien como figuras ambiguas.



Lo interesante de dichas figuras es que en un principio vemos una sola posibilidad, que por un momento es «central». Primero vemos las dos caras, pero después, debido a que el juego del sistema se ha interrumpido, se asoma la otra imagen y la misma figura representa una vela.

UH OH.

Esto no estaba en el texto... Probemos de nuevo. No, volvamos al principio...

Supongamos ahora que toma el poder un grupo llamado los «caristas» (¿por qué ser que rima con «fascistas»?). Quizás le dibujen ojos a las caras, en un intento por fijar o detener el libre juego de las diferencias. Pero la figura, en realidad, está compuesta de ambas, de las caras y de la vela.

HMMMM... ¿Cómo es esto, de nuevo?

Déjame pensar... Tal vez se me ocurra algo...

En tales circunstancias, los «velistas» quedarían marginados, serían reprimidos e incluso perseguidos. Del par original, la imagen de las caras pasaría a ser la privilegiada. En otras palabras, se formaría una jerarquía violenta, en la que el elemento central del par (las caras), quedaría instituido como lo Real y lo Bueno.

omo podrán
r, a veces la
imagen es-
iva del vacío
ue hay entre
s cosas con-
va significa-
que escapan al
no entrenado,
sí que es mejor
ejarla en manos
de entendidos.

Derrida afirma que todo el pensamiento occidental funciona de la misma manera: se forman pares de opuestos binarios en los que uno es privilegiado, luego se fija el juego del sistema y se margina al otro componente.



Sí, pero... ¿cómo se aplica todo esto al lenguaje, la literatura, la lectura?

La *deconstrucción* es una táctica para descentrar, una manera de abordar la lectura que ante todo nos permite advertir la centralidad del componente central. Luego, intenta subvertirlo para que la parte marginada pase a ser la central y temporariamente elimine la jerarquía.

Supongamos que tenemos un poema como el hai kai siguiente:

Lamento de la montaña
el viento otoñal, la tarde llega al final

El lamento del viento otoñal

lamento
ladeo
lacero
labriego
lancero
lampreo
ladroneo
landrero
lanero
lagarteo
lagoteo
lagrimeo
laminero
laqueo

¡Y por fin podré olvidar que existo!

Escucha, el lamento es un ¡paf!

¡sus pies zapatan!

¡¡olli, poeeema

¿O es esto un vino de otoño?

Y supongamos que durante miles de años la única manera correcta de leer el poema sea tomar «lamento» como verbo, como cuando uno lamenta haber perdido un amor.



Está bien, pero ¿qué pasa con el otro significado? «Lamento» puede ser tomado como sustantivo.

Ey

Ay

¿Lamentar? Lamentar o no lamentar, ésa es la cuest...

Así es. Ése sería el segundo paso al deconstruir un fragmento literario: subvertir el componente privilegiado revelando cómo el significado reprimido, marginado, también puede ser el central.

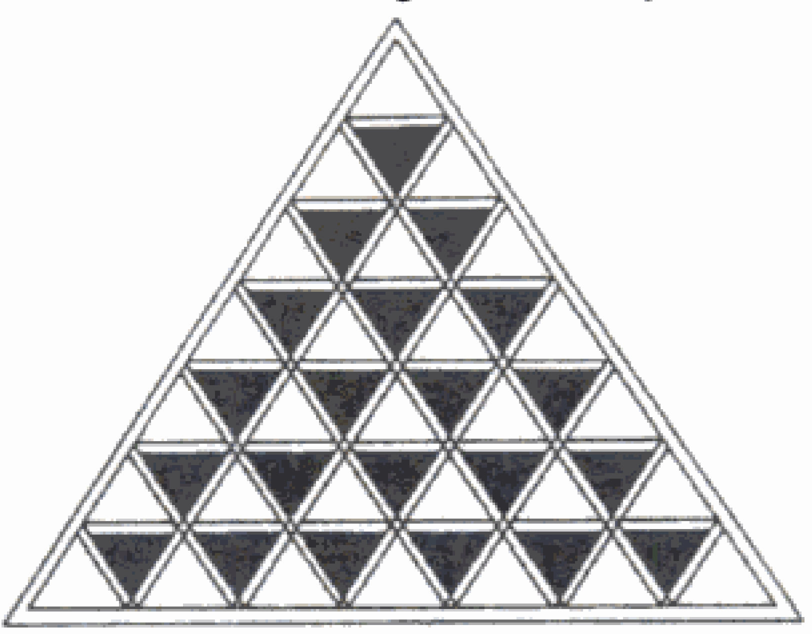


¿Pero para qué sirve? ¿Acaso no instituye un nuevo centro que en vez de tomar «lamento» como verbo, lo tomemos como ***sustantivo***, o en vez de que los caristas asuman el poder, lo asuman los velistas?

Exacto. Derrida sostiene que la deconstrucción es una práctica política y que no debemos omitir ni neutralizar demasiado rápido esta etapa de subversión. Es un estadio de inversión necesario para ***subvertir*** la jerarquía original de modo tal que el primer componente pase a ser al segundo. Pero con el tiempo debemos darnos cuenta de que la nueva jerarquía es también inestable, y entregarnos al libre juego de los opuestos binarios dejando las jerarquías de lado. Entonces podremos advertir que ambas lecturas, como muchas otras, son igualmente posibles.



Así que hay distintas posibilidades. Si el texto fuera el ***"Manifiesto Comunista"*** o la Torá o el Corán o la Biblia o la Constitución Nacional, podríamos desconstruir cualquier lectura fija, autoritaria, dogmática u ortodoxa. Dichos textos, como es evidente, son mucho más complejos que nuestro hai kai. Son más multifacéticos, como el siguiente dibujo.



Tomemos este sistema de triángulos. Notarán que al mirarlo fijamente, se nos presenta una serie de configuraciones de triángulos, una después de la otra. Pero cada configuración ***presente***, por llamarla de algún modo, cada grupo de triángulos que parece estar por el momento ***presente***, surgió de una configuración ***previa*** que ya se está desvaneciendo y da paso a una configuración ***futura***. Este ***juego*** continúa eternamente. No hay ninguna configuración central que intente fijar el juego del sistema, ni ninguna marginal, ni privilegiada, ni reprimida. Para Derrida, todo el lenguaje y todos los textos son así cuando se los desconstruye, como lo es el pensamiento humano, que siempre está compuesto de lenguaje. Agrega que deberíamos intentar ver continuamente este ***libre juego*** en todo lenguaje y en todos los textos; juego que, de lo contrario, tender a la fijeza, la institucionalización, la centralización, el totalitarismo. Debido a la ***ansiedad***, siempre sentimos la necesidad de construir nuevos centros, asociarnos a ellos y marginar a aquellos que difieren de sus valores centrales.

Ahora entiendo. Primero, la ***deconstrucción*** se concentra en los opuestos binarios presentes en los textos, como hombre/mujer. Luego demuestra cómo están relacionados: cómo uno es central, natural y privilegiado, y el otro ignorado, reprimido y marginado. Entonces deshace o revierte la jerarquía en forma temporaria, de manera que el texto pase a significar lo contrario de lo que parecía significar originalmente. Por último, ambos componentes del par danzan en un juego libre, cuyos significados no tienen jerarquías ni son estables.



Ahora entenderán por qué la conferencia de Derrida sobre «La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas» causó tal conmoción. Allí, afirmó que el pensamiento occidental, desde Platón, e incluso el trabajo de los científicos, (como es el caso de Claude Lévi-Strauss, antropólogo estructural francés contemporáneo), está contaminado por el afán de tener un centro. También señaló que esto le planteó un dilema a Lévi-Strauss. Los estructuralistas creen que todo tiene una estructura subyacente. Por ejemplo, todas las lenguas tienen una estructura: sus reglas gramaticales.

REGLA: En inglés el adjetivo precede al sustantivo: Big red apple (grande y roja manzana).

REGLA: En francés el sustantivo precede al adjetivo: La pomme grosse et rouge (la manzana grande y roja).



Manzana de Cézanne adquirida por un coleccionista norteamericano. Qué se pregunta qué hace su nombre en un mundo de esferas, cilindros y conos... ¿o estaremos mezclando las cosas?



Y podemos formar millones de oraciones basándonos en cada regla.

Lévi-Strauss consideraba que también los mitos tienen una estructura. En ***"Lo crudo y lo cocido"***, el famoso antropólogo se dispuso a escribir una «gramática» del mito de los bororos... pero tuvo que admitir que no le fue posible encontrar ninguna regla central, ni siquiera ningún mito central.



DE LA GRAMATOLOGÍA

¿Una nueva e intrépida síntesis de estudios feministas y geriátricos, tal vez?

¡Tal vez no!

¡AL FIN, después de tantos años de los cuentos sobre las esposas viejas!

Abuelas por la igualdad

De la gramatología, un clásico de Derrida, es el trabajo suyo que más influyó en Estados Unidos. Es la historia de cómo, en Occidente, el *habla* es central y natural y la *escritura* es marginal y artificial.



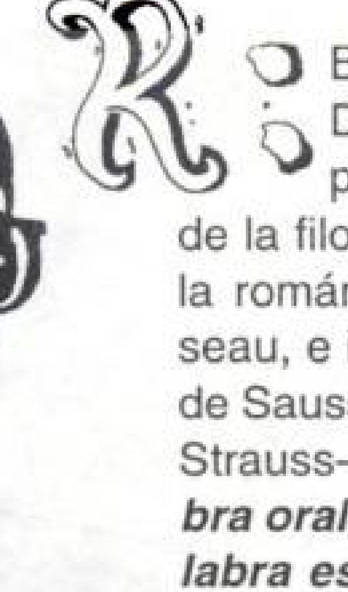
¿Entonces son opuestos binarios, habla/escritura?



Sí, y luego Derrida demuestra cómo esta ***oposición binaria*** entre el habla y la escritura se desconstruye a sí misma.



¿Pero quién dijo que la escritura es artificial? ¡Si casi todo el mundo escribe!



Bueno, sí. Pero para Derrida toda la tradición del pensamiento occidental —desde la filosofía antigua de Platón hasta la romántica de Jean-Jacques Rousseau, e incluso la lingüística moderna de Saussure y la antropología de Lévi-Strauss— favorece al ***habla***, la ***palabra oral***, por sobre la ***escritura***, la ***palabra escrita***.

LÉVI-STRAUSS

A ESTO LO LLAMO LOGOCENTRISMO.



¿Logocentrismo?

Si. Deriva de *«logos»*, voz griega que significa palabra, verdad, razón y ley. Para los antiguos griegos el logos era un principio cósmico escondido en lo profundo del ser humano, en el habla y en el universo natural. Un logocéntrico cree que la **VERDAD es la voz**, la palabra, o la expresión de una **Causa** u **Origen** central, original y absoluto.



LAS RAÍCES DEL LOGOCENTRISMO, o EL NACIMIENTO DEL LOGOS-ENTRISMO, cuando entran a tallar Lucas, Juan y la víspera de Navidad y pasan a ser algo numinoso.

Por ejemplo, en el Nuevo Testamento la Palabra es Dios.

DIOS ES LA PALABRA.

ÉL ES UN DIOS-PALABRA,

UNA PALABRA-DIOS,

UNA SÚPER-PALABRA.

«EN UN PRINCIPIO ERA LA PALABRA.
Y LA PALABRA ERA CON DIOS,
Y LA PALABRA ERA DIOS»,

declara el Evangelio según San Juan. Y conforme la filosofía occidental se fue desarrollando a través de los siglos, todo en el universo se interpretó como el efecto de esta única causa trascendente: este **significado trascendental.**

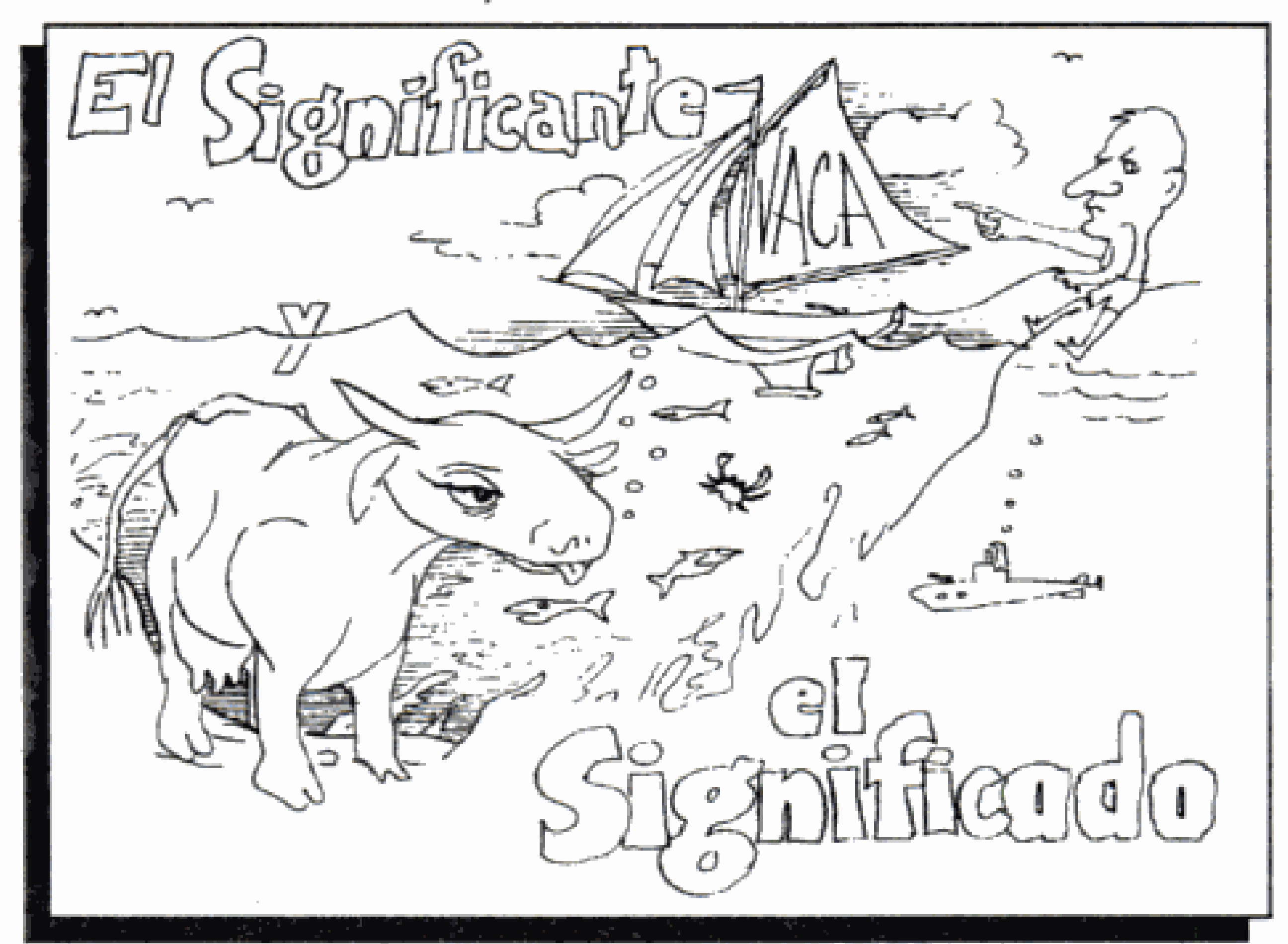


¿**Significado trascendental?** ¿Qué es eso?



Bueno, para comprender qué es un significado trascendental, primero hay que saber qué es un significado. La palabra «**significado**» contiene la palabra «**signo**».

Un «signo» es una palabra. El signo «vaca» está compuesto por el **sonido** «vaca» —que es el **significante**— y el **concepto** de «vaca», —que es el **significado**—. (Al animal real se lo denomina «referente».)



Un **significado trascendental** es un concepto que se encuentra más allá de todo lo que hay en el universo. El adjetivo «trascendente» se refiere simplemente a aquello que está **más allá** de todo lo demás. Por ejemplo, se supone que el *logos*, el Dios-Palabra, está más allá del universo entero. Pero pese a que está más allá de la estructura del universo, ¡la gente cree que centraliza y limita su libre juego! Es Él quien cuida que las vacas nunca se conviertan en antílopes, quien establece las reglas, quien determina qué es el bien y el mal. Sin embargo, a pesar de que establece las reglas, el Dios-Palabra está **más allá**. Sólo se sienta allí, por sobre las reglas, y las establece. Pese a que está más allá de la estructura del mundo, Él es su Centro. Él lo centraliza.

A lo largo de la extensa historia de la filosofía, se han usado otros términos para referirse a un **significado trascendental** interior, tales como el Ideal, el Espíritu del Mundo, la Mente, la Voluntad Divina, la Conciencia, etc. (Por lo general se los escribe con mayúscula). Según la filosofía occidental, dichos principios y las palabras o expresiones que los expresan son centrales e implican una **metafísica** de la **presencia.**

P: ¿Metafísica de la presencia?

R: Sí. «Metafísica» es la disquisición sobre los significados trascendentales, los momentos originales, las Épocas de Oro, los principios trascendentes, o un significado indiscutible de una afirmación o un texto por ser divinos. La metafísica de la presencia es la idea de que hay un significado trascendental, un Dios-Palabra que subyace en toda disquisición filosófica y garantiza su sentido. Es como ahora, que te estoy hablando. Parece como si hablarte fuera una expresión directa y presente de mis pensamientos, mis emociones y hasta mi espíritu. Mi discurso es la manera en que te **presento** lo que pienso y siento. Al hablarte, parece que verbalizo mi verdadero ser. Mis palabras surgen directamente de mí. Parecerían amoldarse de manera exacta a cada uno de mis pensamientos, sentimientos, intuiciones...

Presentarlos

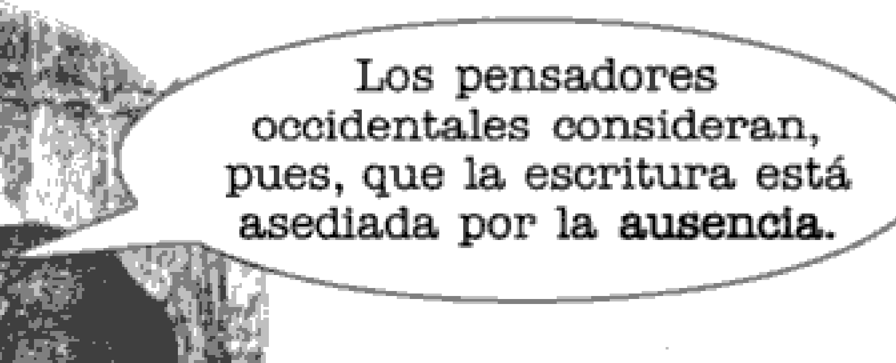
P:

¿Así como los teólogos cristianos creen que la Palabra encarnada, el Logos, el Hijo, son la expresión perfecta de Dios?



R:

Sí. La escritura, sin embargo, parece menos inmediata, más mecánica. Si te envío una carta y no estamos juntos cuando la recibes, siento que la puedes malinterpretar. Pero cuando te hablo, siempre estoy presente y mi presencia te ayuda a entenderme. Por ello, probablemente sólo te escribiría si no estuviera presente.



Las palabras, que se dicen en momentos y lugares específicos, están **presentes.**



ANHELO UNA PRESENCIA pero sólo siento la corriente helada del gran vacío negro frente a la ausencia

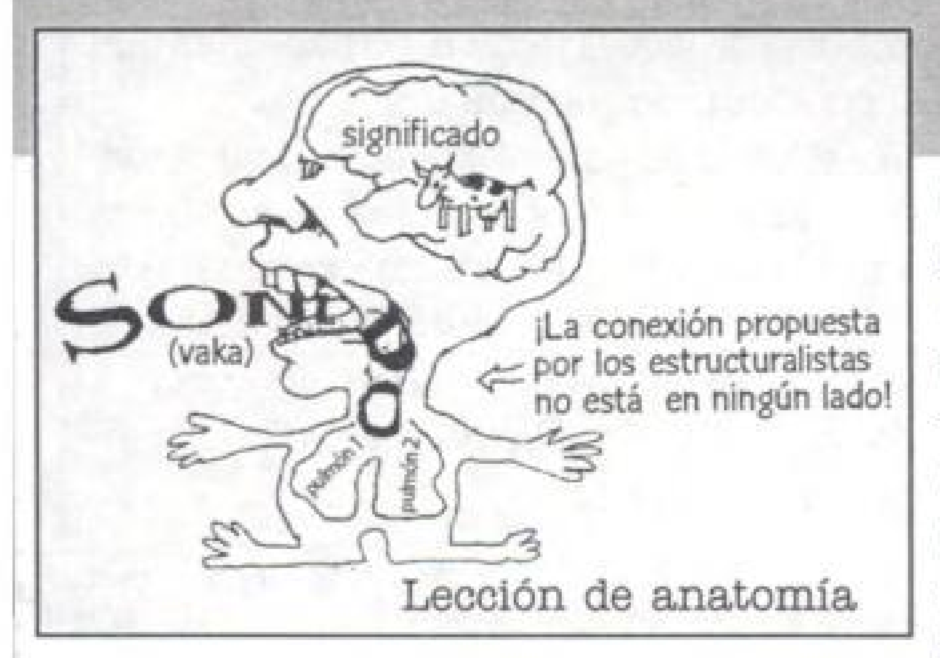
P: Anhelar una **presencia** parece vincularse con esa preferencia por el habla más que por la escritura, con el logocentrismo.

R: Claro. De hecho, Derrida postula que toda la tradición occidental, la historia del logocentrismo, es una vasta **metafísica de la presencia**.

«Todo término relacionado con los fundamentos, los principios o el centro siempre ha designado una presencia invariable.»

P: ¿Pero acaso el significado **no está** presente de inmediato cuando te hablo? ¿**No está** más distante en la escritura, cuando te escribo?

Ese es, precisamente, el supuesto natural que Derrida desenmascara o deconstruye en su obra *"De la Gramatología"*. Ha demostrado que el lingüista suizo Ferdinand de Saussure, en su **"Curso de Lingüística General"** establece una oposición binaria entre el habla y la escritura, y favorece al habla. En ese mismo libro, **Saussure** define la lengua como un sistema de signos.



Lección de anatomía

Como hemos visto, un **signo** lingüístico como «vaca» está compuesto por el **sonido** «vaca» —el significante— y el **concepto** de «vaca» —el **significado**—. (Al animal real se lo denomina «**referente**»).



Según Derrida, para Saussure el significado es más importante que el significante «vaka», el sonido tangible sólo nos permite acceder al significado intangible. El sonido es externo, mientras que el significado es interno.



Pero eso, ¿no repite la noción occidental logocéntrica de que Dios-Padre es el verdadero significado interior y la Fuente y Esencia de la Palabra, Cristo?

R: Exacto. Para Derrida, la **metafísica de la presencia** occidental valora la idea de un Origen ***interior*** en tanto ***presencia***; para Saussure, existe un ***vínculo natural*** entre el ***concepto interior*** y el ***sonido exterior***. Por eso, la lingüística de Saussure, ciencia que supuestamente deja de lado la religión, no hace más que repetir sus antiguos presupuestos precientíficos.

De acuerdo con Saussure, el habla es natural y directa, de una intimidad inmediata, que está **presente** en el pensamiento y en el concepto. Pero degrada a la escritura al afirmar que ésta corre un velo sobre la lengua, la disfraza; que es artificial, perversa, patológica, malvada y degenerada y sólo se la utiliza en **ausencia** del habla.

Según Saussure, además, así como el habla es una manera de representar el sentido interior, la escritura no es más que un medio de representación del habla. Y si el habla es un **signo del sentido** interno, entonces la escritura, que es un signo del habla, está doblemente alejada del sentido: es un «signo de otro signo».



La conclusión de Saussure es que el objeto de estudio de la lingüística deben ser ***los sonidos del habla,*** no ***la escritura.***



El primer paso consiste en advertir que Saussure, por un lado, *privilegia el habla*, la considera central y natural por estar más próxima al sentido interno, así como el Logos, la Palabra y el Hijo están cerca de Dios. Por otro lado, margina la *escritura*, la considera pervertida y malvada. El segundo paso, simplemente, consiste en recorrer el camino inverso, el de la desconstrucción, descubriendo cómo la *escritura* puede pasar a ser *central* en el texto de Saussure.

Ahora mismo estoy de Dios... a través de mis caries... ¿creen que lo podría hacer con la escritura o los dígitos? Lo dudo.

Yo me quedo con la palabra Digital, gracias.

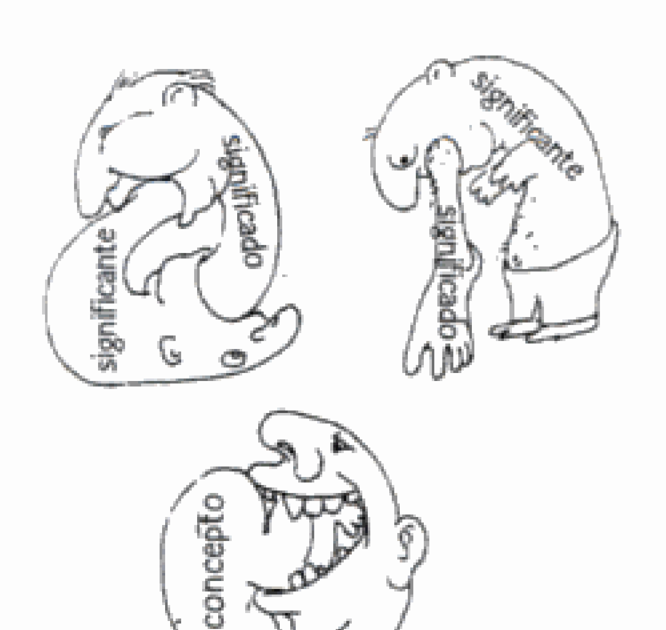
Ah, yo no sé nada

La ORALIDAD tiene un rasgo muy especial que la escritura jamás podrá tener: la presencia de una persona real.

Como van las cosas, tendré que ser digital yo también.

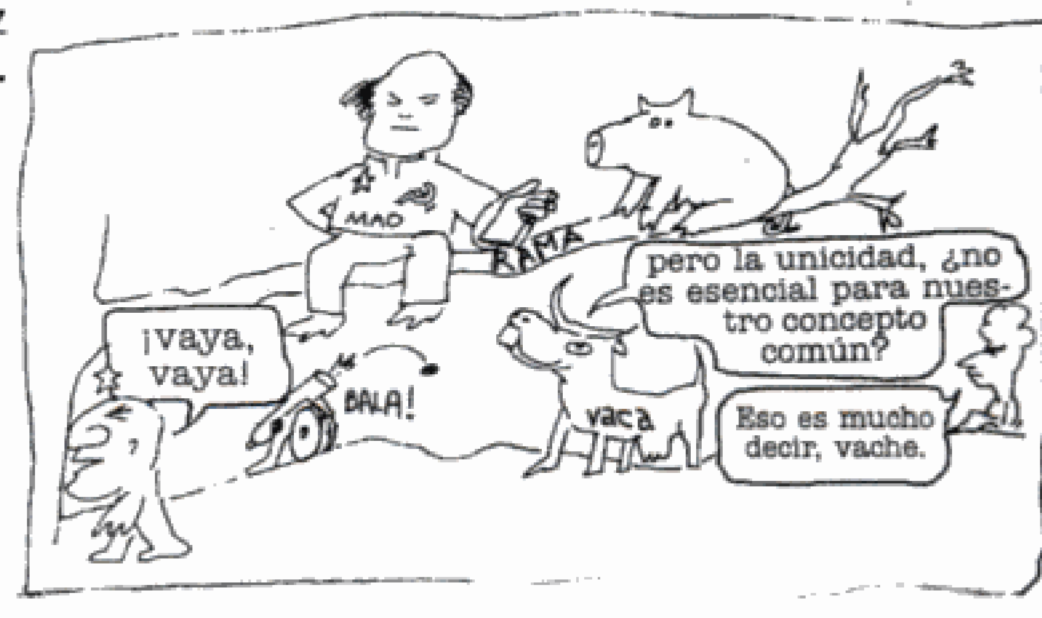
Y eso es lo que Derrida aclara a continuación. Nos recuerda que para Saussure, hay un *vínculo natural* entre el *sonido* «vaka» (el significante) y el *concepto* «vaca» (el significado), como si éste tuviera una correspondencia natural con aquél.



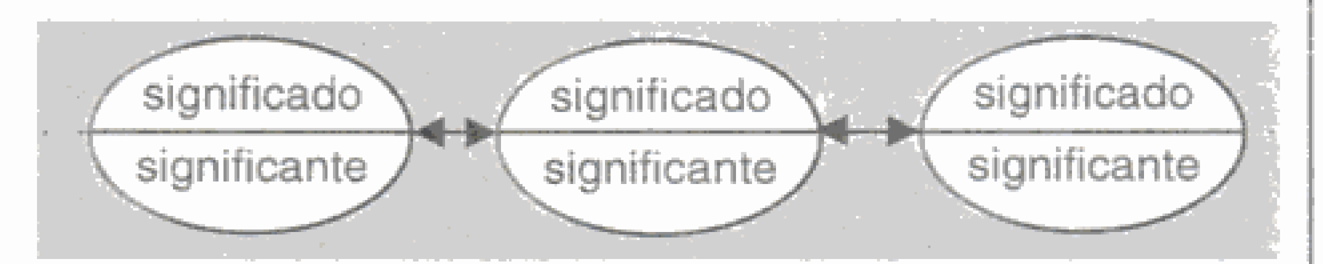


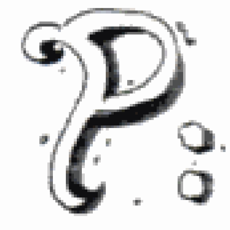
Pero, por otro lado, dice que ese vínculo es pura casualidad. En francés, «vaca» se dice «vache»; en swahili, «ng'ombe jike»; en árabe, «baqara»; en japonés, «meushi». Por lo tanto, no hay nada esencial en el ***sonido*** «vaka» que lo relacione con su ***sentido.***

En realidad, en el nivel del sonido, «vaka» adquiere su identidad sólo porque apenas se ***diferencia*** de «boca» o de «pata», que a su vez apenas se ***diferencia*** de «rama», ¡que se ***diferencia*** aún menos de «rana»!



En otras palabras, el *sonido* «vaka», para *distinguirse*, depende de que se lo diferencie de los *otros* sonidos, los *otros* significantes.



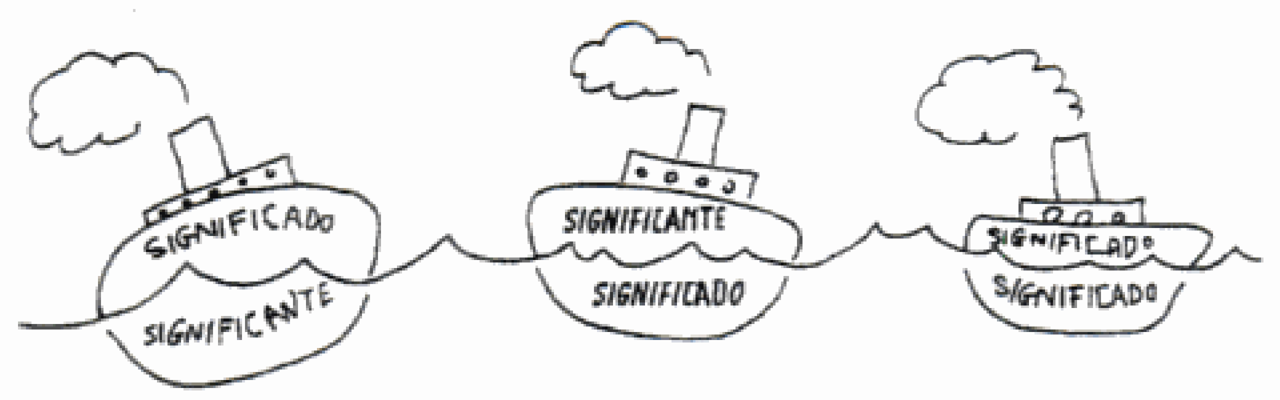


Entonces, lo que conforma los *sonidos* de una lengua es la *diferencia* (horizontal) entre los sonidos y no la correspondencia íntima (vertical) entre el *sonido* y el *sentido.*



Claro. Sólo es un sistema muy amplio de diferencias entrelazadas. Un sonido es tal sólo porque difiere de los otros sonidos de la misma lengua. Cobra ser en tanto se diferencia de los demás.

Del mismo modo, en el nivel del *sentido*, el **concepto** «vaca» tampoco tiene *sentido* en sí mismo ni por sí solo. Nuestros *conceptos* se ***distinguen*** sólo por su diferencia respecto de otros *conceptos*. El concepto de la palabra «bote» tiene identidad propia porque difiere del concepto de «barco» o del de «chinchorro».





Entonces, en el nivel del **concepto**, del significado, también hay sólo un sistema de diferencias.

R: La lengua, como sistema de diferencias, no tiene una base estable. Por ejemplo, si no **hablaras** español y quisieras saber qué es un «animal», tendrías que buscar la palabra en el diccionario. Pero en vez de encontrar un **concepto** que te aclarase la duda, y dado que no comprendes el idioma, sólo encontrarías un puñado de otros **sonidos:**

Animal: (sust.) Cualquiera de los seres vivos que pueden moverse por su propio impulso, como la vaca, la ballena, el elefante, etc.

ANIMALES Por aquí, por favor

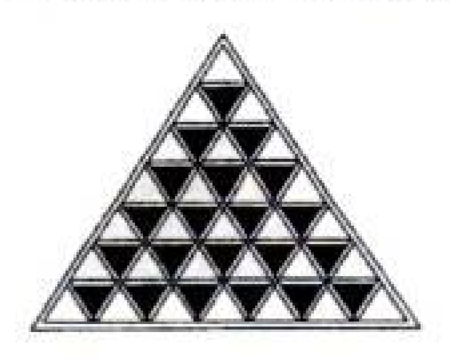
CONCEPTO

Es una cadena sin fin que nunca llega al concepto

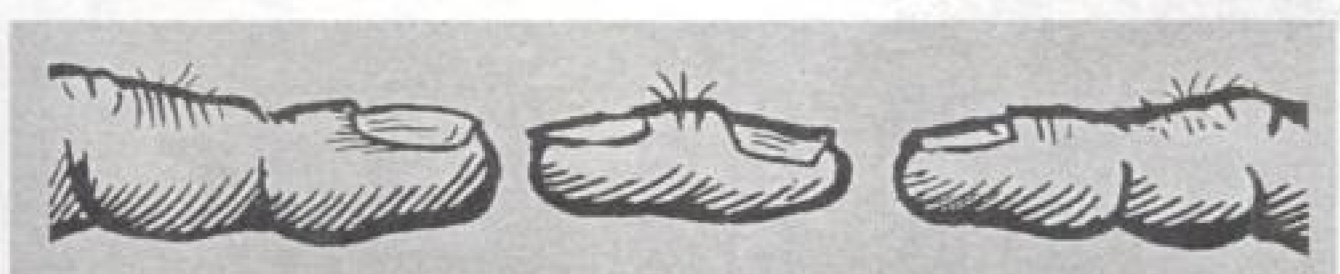
P: ¡Ya entiendo! Para conocer los significados correspondientes a los sonidos de «vaca», «ballena» y «elefante», tendrías que buscarlos en el diccionario, ¡donde encontrarías tan sólo más listas de significantes, más sonidos! Una ballena es un mamífero muy grande que habita en el mar, pero ¿qué es un mamífero?, ¿qué es el mar?

R: ¡Así es! De ahí que nunca se llegue a un *significado estable*, un concepto capaz de servir de base al sistema. Todo concepto potencial resulta ser tan sólo otro **sonido**, en busca de otro **concepto** potencial. Nunca se llega al **concepto**, lo único que hay es una cadena sin fin de sonidos.

Es como nuestro sistema de triángulos:



No existe una configuración de triángulos que pueda dar base al sistema, tornarlo estable. Cada franja de triángulos que parece hacerse presente surgió de otra pasada y se convierte en una futura. Observa y lo comprenderás.



Derrida señaló que Saussure, al intentar describir de qué modo la *lengua* no es más que un gran tejido de diferencias, tuvo que utilizar un sistema gráfico —la *escritura*— para ejemplificarlo. La escritura es un juego de diferencias puro:

B, A, cl, no significan nada en sí mismos ni por sí solos, carecen de características esenciales y adquieren su identidad por ser diferentes a otros elementos del sistema:





R
A
bucle
O

Saussure sostenía que la lengua era un sistema de diferencias cuyos elementos no son estables ni «efectivos», no son tomos lingüísticos inmodificables que puedan proveer los fundamentos de la lengua.

Pero si la lengua, compuesta por sonidos y conceptos, es un mero juego de diferencias, y la relación entre el *sonido* y su *sentido* cambia de una lengua a otra, ¿cómo podía Saussure sostener la teoría del vínculo natural entre el sonido y el significado? ¿Cómo podía privilegiar al habla por ser la presencia natural del concepto y desechar a la escritura por ser malévola y carecer de significado? Después de todo, tal como expusiera el mismo Saussure, tanto los *conceptos* como los *sonidos* del habla son sistemas de diferencias iguales al de la escritura.

El sonido «vaka» difiere de «rama» y de «vaya» y su significado difiere de «caballo». Lo que crea los sonidos y significados es el juego de la diferencia, y éste es idéntico en la oralidad y en la escritura. Al escribir la letra «r», ésta no encierra significado alguno en sí misma, pero es lo que es porque se diferencia de la «t» y la «l». ¡Por tanto, se podría decir que el habla es una forma de la escritura!

Sí. Ese es el camino deconstructivo, que consiste en **invertir** la jerarquía que favorece al **habla** como algo natural y central y descubrir que la **escritura**, antes considerada pervertida, patológica y derivada, puede ser central en lugar de ser marginal.

Pero Derrida no se detuvo ahí. De haberlo hecho se habría limitado a reemplazar al habla por la escritura. El paso que da luego consiste en demostrar que ni «habla» ni «escritura» son términos apropiados para describir el juego de diferencias más abstracto que los incluye a **ambos;** tanto uno como el otro son sólo un **juego de diferencias.**

Derrida no se limitó a revertir la jerarquía, es decir, considerar a la escritura como algo central y al habla como algo marginal. Lo que hizo fue poner a **ambos** términos, la escritura **y** el habla, **bajo tachadura** (en francés, *«sous rature»*).



Para Derrida, a los conceptos que están tachados, «sous rature» se les escribe una «X» encima. Para **tachar opuestos** binarios, se deber escribir las palabras y trazar una gran «X» encima, de la siguiente manera:

~~habla~~

~~escritura~~

Se trata de un método que Derrida tomó del filósofo Martin Heidegger, y simplemente significa que «habla» y «escritura» son términos **inadecuados** para describir el **juego de las diferencias** más general que es común a ambos. No obstante,



para referirse al tema, no se puede prescindir de ellos. Deben empleárselos. Tachándolos, Derrida puede quedarse con el pan y con la torta, por así decirlo. Puede usar una palabra o concepto y al mismo tiempo advertir que es sumamente inadecuado.

Sí, Derrida procedió a inventar una expresión que muestra que el ***habla*** y la ***escritura*** no son más que las formas ***oral*** y ***escrita*** del juego de la diferencia, una forma inexistente de «escritura» que ha dado en llamar «arquescritura».

DERRIDA INVENTÓ UNA NUEVA FORMA DE EXPRESION QUE LLAMÓ "ARQUESCRITURA"



P: ¿Inexistente?

R: Sí. **Arquescribir** no es meramente volcar símbolos gráficos o sonidos en un papel. Para arquescribir no es necesario usar el alfabeto romano, ni realizar ningún tipo de «signo» usando la voz, o figuras, o jeroglíficos, o inscripciones cuneiformes o chinas. No hacen falta ni coreografías ni notas musicales ni esculturas. No hay que marcar un árbol con un punzón ni mover los labios sobre un pecho, ni escribir con una lapicera en un papel, o con los dedos sobre la arena, o con las manos sobre la arcilla, ni hacer un contraste de luces y sombras en una película. La arquescritura no es una cosa. Es la posibilidad pura del contraste, de la diferencia. Ella vuelve posible el juego de las diferencias. *No existe en tanto objeto*, y sin embargo los hace posibles a todos los objetos. No es un concepto, ni siquiera una palabra que se pueda definir. Es, como en el juego de los triángulos, la posibilidad de diferir que subyace en el juego. La ciencia de la **arquescritura** es la gramatología.

Luego de exponer de qué manera la teoría de Saussure sobre la centralidad del habla se desconstruye a sí misma, Derrida procedió a hacer lo propio con las teorías de Jean-Jacques Rousseau, filósofo del siglo XVIII y padre del romanticismo francés.

En su *"Disertación sobre las ciencias y las artes"*, su *"Disertación sobre los orígenes y bases de la desigualdad"* y sus *"Confesiones"*, Rousseau reaccionó ante sus contemporáneos, quienes sostenían que progresar en las artes y las ciencias le permitiría al hombre ser feliz. Rousseau creía que la civilización y el conocimiento corrompían a la naturaleza humana. Abogaba por el hombre «original», «natural», incivilizado; el «noble salvaje» que no sabía leer, no tenía una propiedad privada ni obedecía a las instituciones poderosas del Estado.

Rousseau ansiaba volver a un estado «natural», idílico, simple, inocente, lleno de gracia, para lo cual compartió la mayor parte de su vida con una criada analfabeta.

Las obras de Rousseau se basan en la **oposición binaria** de la naturaleza y la cultura. La naturaleza es buena, originaria, virtuosa y noble, y está presente. La cultura es corrupta, degenerada; es un «*complemento*» de la plenitud que tiene la presencia de la naturaleza.



También Rousseau decía que la escritura es perversa, un producto de la civilización, un ***suplemento*** peligroso del habla natural. En las pequeñas comunidades orgánicas, la presencia directa del habla había cedido ante la civilización, dando origen a la desigualdad del poder y la economía y a la pérdida de la capacidad de hablar cara a cara.

Para Rousseau, la escritura irrumpió arrasando con la gracia y la paz idílicas de la intimidad personal en sociedades basadas en el habla natural.

Pero el sueño de Rousseau de una comunidad idílica, íntima, primitiva, basada en el habla, ¿no es sólo el equivalente social y político del logocentrismo y de la metafísico de la presencia? ¿No anhela Rousseau la presencia viva del habla al par que desconfía de la escritura?

Así es. La tarea de Derrida consiste en demostrar cómo las obras de Rousseau se desconstruyen a sí mismas.

P Bueno, en primer lugar, ***son escritos***, ¿no? Quiero decir, Rousseau no está presente aquí. Está ausente. No nos está hablando. Sólo lo conocemos a través de sus trabajos, de los cuales depende para transmitirnos su manera de pensar.

R Ése es el problema. Y él lo reconoció. En sus ***"Confesiones"***, en un tono confesional y sincero acepta que pese a que la escritura es artificial y decadente, él es un escritor. Advierte que depende de ella para dar a conocer sus pensamientos y sentimientos más íntimos, *incluso a sí mismo.* Y eso no es todo. También confiesa que cuando plasma en el papel la historia de su vida y de su sentir, tiene la tentación de embellecer, novelar, adornar la verdad natural originaria.

De ello concluye que la escritura es un suplemento peligroso del habla.

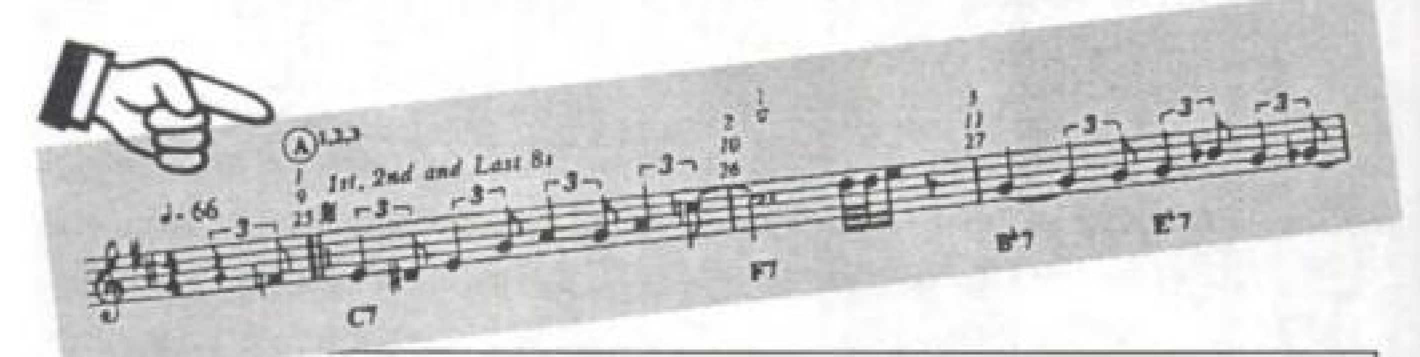
Derrida se aferra al hecho de que en francés, *suppléer*, («suplir») no sólo significa
1) suplementar, añadir, sino también
2) tomar el lugar de algo, sustituir.

P Por lo tanto, **suplir** es una palabra paradójica: puede significar **agregar algo a algo ya completo en sí mismo,** o **agregar algo a algo para completarlo**.

Es como un ambigrama.
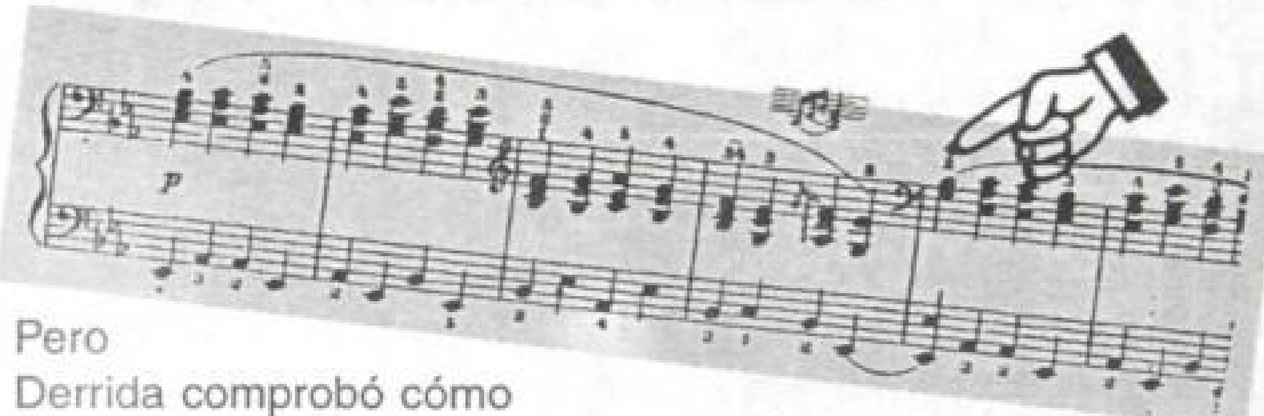
R Claro. Y para Rousseau, la escritura por un lado se añade al habla, que supuestamente ya está completa y tiene presencia viva, y por otro lado permite que el habla se complete. Pero está claro que el habla no está completa si necesita a la escritura para que la complete. No es presencia viva. **Debe** contener ausencia.

Derrida demostró que para Rousseau *todas sus actividades humanas* presentaban este juego de presencia/ausencia.



Por ejemplo, Rousseau escribe que la melodía —el impulso espontáneo y puro de cantar— es *central*, porque está muy presente en la voz natural.

En cambio, la armonía (la concertación de diversas voces) no es natural. Depende de la notación musical, que es una forma de escritura. Para Rousseau, conforme la civilización se va tornando más compleja y abstracta, las **armonías** escritas reemplazan a la gracia inocente de la canción-habla natural, que es la **melodía.**



Pero Derrida comprobó cómo la argumentación de Rousseau se deconstruye a sí misma. Rousseau escribió: «*Los principios (de la melodía) están en la armonía, ya que es el análisis armónico el que muestra los grados de la escala, los acordes de cada modo, las reglas de la modulación, los únicos elementos del canto*».



P: Entonces, la melodía pura y prístina, ¡siempre es una forma de su peligroso **suplemento**: la *armonía!*

R: Rousseau señala también que el «vicio secreto», la masturbación, es un ***suplemento*** peligroso, dado que sustituye a la presencia normal y natural de la experiencia erótica con la amante, o le agrega un placer perverso, solitario y debilitador. Quien se masturba imagina fantasías con bellezas ausentes, sustituyendo con ellas el objeto real.

Tanto el sexo como la masturbación, continúa Rousseau, tal vez sean sólo un sustituto de la madre adoptiva, el objeto de deseo originario. Por ello, quien se masturba, quien fantasea, emprende una búsqueda sin fin, ya que sus fantasías —e incluso sus amantes— nunca pueden reemplazar la presencia viva que disfrutó con su madre adoptiva.



¿Pero no estamos hablando nuevamente de otra forma del anhelo de la presencia viva? ¿No es otro ejemplo de lo que Derrida denomina metafísica de la presencia?

SÍ. Y lo que descubre Derrida es que en las Confesiones, Rousseau se vale del ***suplemento*** peligroso, la fantasía, porque advierte que en el centro mismo del deseo sexual «natural» hay una *falta*, una *ausencia*. Además, Rousseau admite que sus experiencias «naturales» con mujeres nunca llegaron a ser tan apasionadas, excitantes y eróticas como sus sueños nocturnos y fantasías diurnas. El sexo no puede ser tan bueno como la fantasía.

Tampoco como la presencia viva que una vez sintió con su madre adoptiva.

P: Entonces, al igual que el habla y la melodía, la presencia del sexo siempre tiene una cierta falta, una ausencia, que se debe ***suplir*** con un suplemento peligroso: la fantasía.

R: Así es. Rousseau privilegia el habla, la melodía, la naturaleza y el sexo. Pero Derrida advierte cómo Rousseau encuentra un ***suplemento*** peligroso en todos ellos —en la armonía, la escritura, la civilización y la fantasía o la masturbación—, considerándolos marginales.

central	marginal
melodía	armonía
habla	escritura
naturaleza	civilización
sexo	fantasía/masturbación



La conclusión de Rousseau es que la escritura es un suplemento peligroso del habla





Sí, al parecer, en aquello que Rousseau encontró *presencia* viva, Derrida encontró una falta *originaria*, una *ausencia*. Sin embargo, toda la argumentación de Rousseau está basada en la idea de que la melodía, el habla, etc., son plenas.



Así es. Por eso, Derrida desestabiliza estos pares de opuestos binarios jugando con el doble sentido de la palabra «**suplemento**» y «suplir» que, como vimos, significa *agregar a algo* ya completo o completar algo con otra cosa. Dicho término no se puede definir de una manera única. Al igual que la figura de las caras y las velas, es dos cosas al mismo tiempo.



P:

Parecería como si en la vida todo fuera un *texto*, o como el término **suplir,** o como las caras y los triángulos: sólo un juego de diferencias.

R:

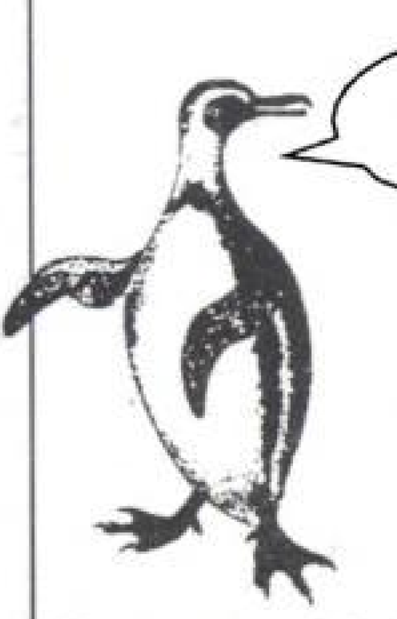
Según Derrida, ¡no hay nada fuera del texto! Todo en la vida es como un texto... y éste no es más que un juego de diferencias. Un juego de presencia y ausencia.

Así como cualquier configuración de triángulos que aparenta estar presente está siempre desapareciendo —se disuelve en la **ausencia**— al mismo tiempo que surge otra.

Derrrida estudió al antropólogo francés Claude Lévi-Strauss, quien aplicó la lingüística estructural de Saussure a la antropología en general, y el mito en particular.



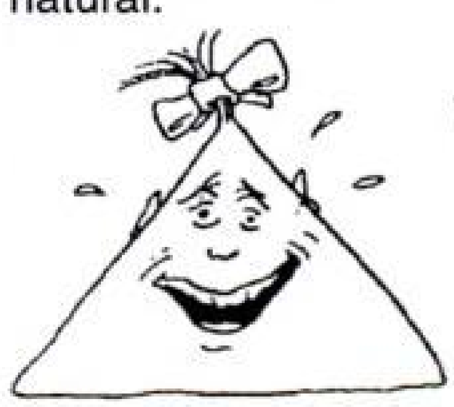
Tanto Rousseau como Lévi-Strauss basan sus teorías en la oposición binaria <u>naturaleza/cultura.</u>



La **naturaleza** es inocente, pura y natural.

La **cultura** es corrupta, perversa.

Rousseau y Lévi-Strauss privilegian a la *naturaleza* por sobre la *cultura*. Ambos añoran una inocencia perdida y ambos consideran que la escritura es un **suplemento** perverso del habla natural.



La inocencia natural y viva del habla



La influencia perversa de la escritura, que es corrupta y corrompe



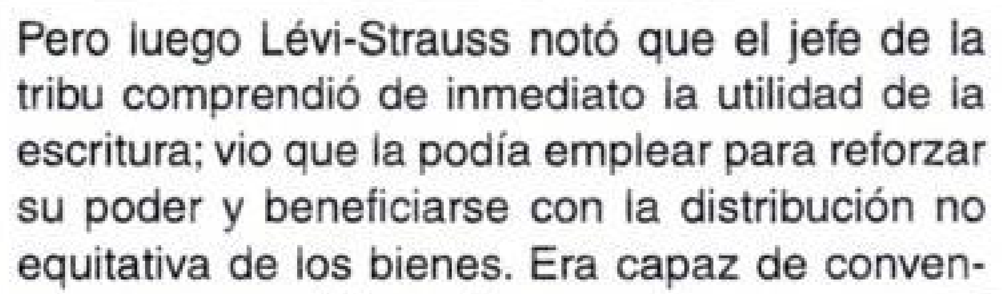
Sin embargo, Derrida disfruta demostrando de qué manera una ciencia moderna como la antropología toma el sueño de pureza, inocencia y presencia de Rousseau. El texto que se propone deconstruir esta vez es ***«La lección de escritura»***, un capítulo del libro ***"Tristes Tropiques"*** (Tristes trópicos), de Lévi-Strauss.

"Tristes Tropiques" es la historia de un trabajo de campo antropológico realizado por Lévi-Strauss en las regiones salvajes de Brasil. Allí estudió a la tribu Nambikwara, a la que considera el ejemplo perfecto de la naturalidad primitiva. De hecho, desde su papel de antropólogo, se sintió culpable, como un voyeur, un extraño «civilizado» que lo único que podía hacer era corromper la pura inocencia comunitaria de esa cultura primitiva y analfabeta. Admiraba a sus pobladores por estar tan cerca de la naturaleza, por practicar una sexualidad comunal franca y acceder al conocimiento a través del mito, no de la ciencia.

Cuando tomaba notas, algunos nambikwaras lo imitaban trazando líneas curvas. A Lévi-Strauss esto le parecía extraño, dado que ese pueblo no escribía ni dibujaba. Lo más parecido que hacía era trazar algunos puntos y rayas en zigzag sobre una calabaza.



Pero luego Lévi-Strauss notó que el jefe de la tribu comprendió de inmediato la utilidad de la escritura; vio que la podía emplear para reforzar su poder y beneficiarse con la distribución no equitativa de los bienes. Era capaz de convencer a sus seguidores de que tenía poder porque sabía escribir.



Derrida se apresura a señalar que en este punto la argumentación de Lévi-Strauss comienza a desconstruirse a sí misma, ya que los nambikwara siempre están inmersos en un sistema de diferencias, de desigualdades en cuanto al poder y la distribución de los «bienes». Pese a que no saben escribir, en el sentido convencional de la palabra, Derrida ilustra cómo las relaciones no equitativas de la tribu de hecho se indican y conservan por medio de distintos tabúes, mitos, códigos y costumbres que son, en la práctica, una forma de signo, de «escritura» sin alfabeto. Por tanto, la fantasía de Lévi-Strauss de que dicha tribu es inocente y pura, sin escritura y ajena a las influencias corruptas de la civilización, no es más que una fantasía. Sólo demuestra que él anhela algún tipo de presencia logocéntrica.

DISEMINACIÓN

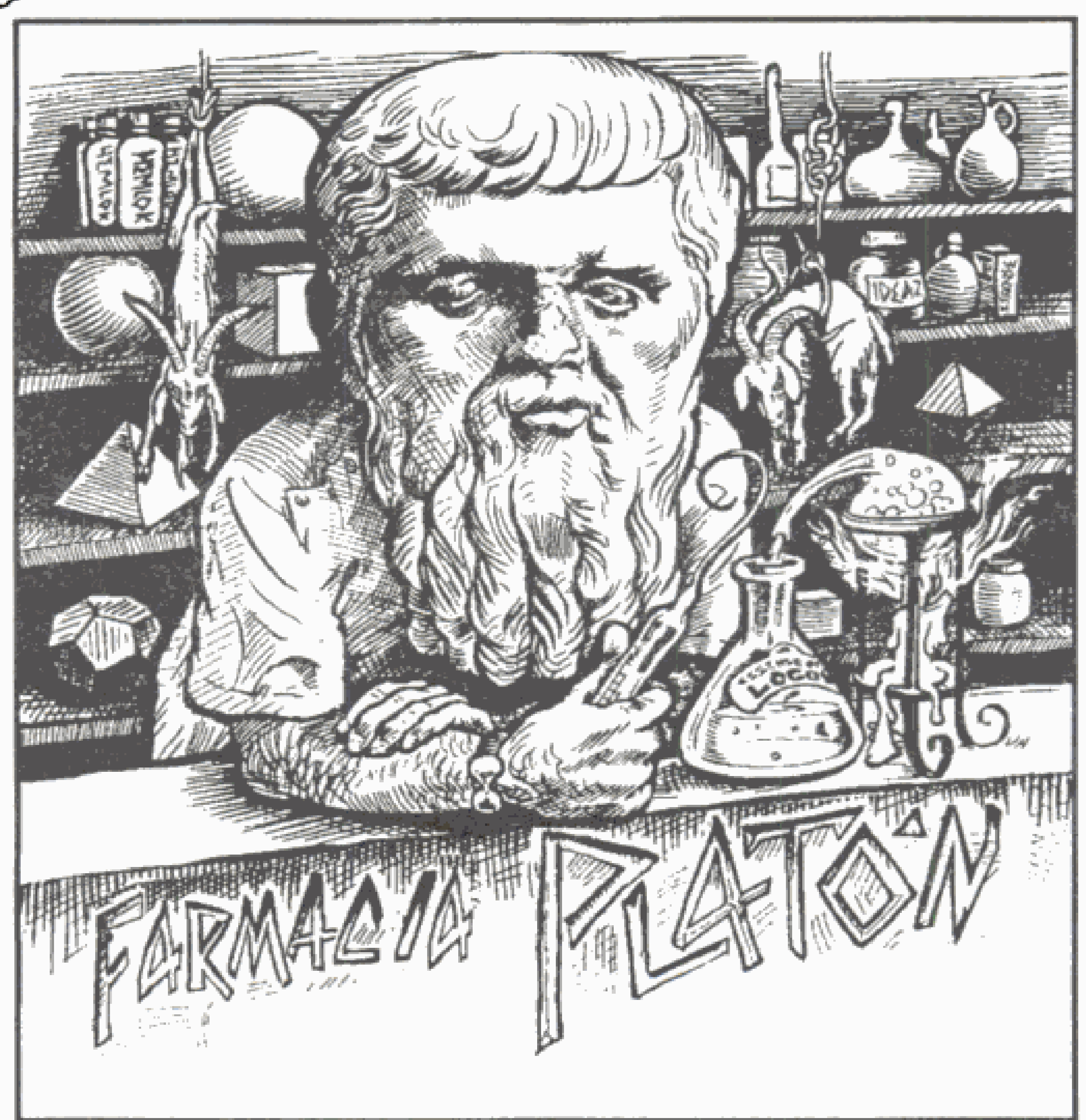
Otro de los libros de Derrida que influyó mucho en Estados Unidos fue "**Diseminación**", que podría ser considerado una colección de tres ensayos. El primer problema que se plantea, sin embargo, es que se trata de una suerte de no-libro. El prefacio se niega a ser tal y los tres ensayos se niegan a formar un conjunto y a formular una tesis a la manera convencional.

En realidad, el estilo de Derrida se asemeja más a una REPRESENTACIÓN, a un espectáculo de mimo o de música y danza, que a una argumentación.

Para comprender el «significado» de este espectáculo, debemos ir en contra de su espíritu. En la época en que lo escribió, Derrida era colaborador de la revista parisina *Tel Quel*, publicación vanguardista de ultraizquierda en la que se experimentaba cómo una palabra, un poema o la lengua en general pueden tener diversos significados al mismo tiempo. Los miembros del grupo de *Tel Quel* incursionaron en la escritura automática y admiraban a toda la banda de los surrealistas, a Mao y a Mallarmé.

Los ensayos de ***Diseminación*** se dividen en dos partes, cada una de las cuales trata el tema de cómo se presenta o se representa la ilusión de la presencia.

DISSEMINación 1



En el primer «ensayo», titulado ***«La farmacia de Platón»***, se critican los fundamentos mismos de la filosofía occidental. Platón consideraba que la escritura es una actividad de segunda categoría, ilusoria, muerta, y que no contenía más que sabiduría falsa. Derrida lo desconstruye a través de la afirmación contradictoria de Platón según la cual la escritura es la voz misma de la Verdad y el Ser, que se hallan en el alma.



El rito del chivo expiatorio o *fármacos* era un ritual de purificación civil. A expensas del erario público, las ciudades de la Antigua Grecia ofrecían casa y comida a un grupo de seres humanos deformados, feos y salvajes, a los efectos de sacrificarlos. Cuando las inundaciones, la hambruna, la peste o cualquier otro flagelo azotaba una ciudad, los ciudadanos elegían al más desagradable de dichos seres, lo llevaban al lugar del sacrificio (fuera de la ciudad), lo alimentaban con sus propias manos —con tartas de cebada e higos— y le pegaban con puerros, higos silvestres y otras frutas. Frenéticamente, le golpeaban el pene y el escroto con cebollas (bulbos) hasta que, luego de una larga agonía, moría. A continuación prendían una hoguera con la madera de los árboles, ofrecían el cadáver a las llamas y, por último, esparcían las cenizas a los cuatro vientos y las arrojaban al mar embravecido. De esta manera, la ciudad era purificada.

TAL ERA EL DESTINO DEL CHIVO EXPIATORIO EN LA ANTIGUA GRECIA

Derrida argumenta que Sócrates, el filósofo griego, se convirtió en una suerte de chivo expiatorio en «La farmacia de Platón» y que, en cierto modo, también lo fue la **ESCRITURA.**



Hemos dicho que el «ensayo» de Derrida no tiene un tema, pero de haberlo tenido, habría sido el juego de la **textualidad.**





P: ¿Textualidad?

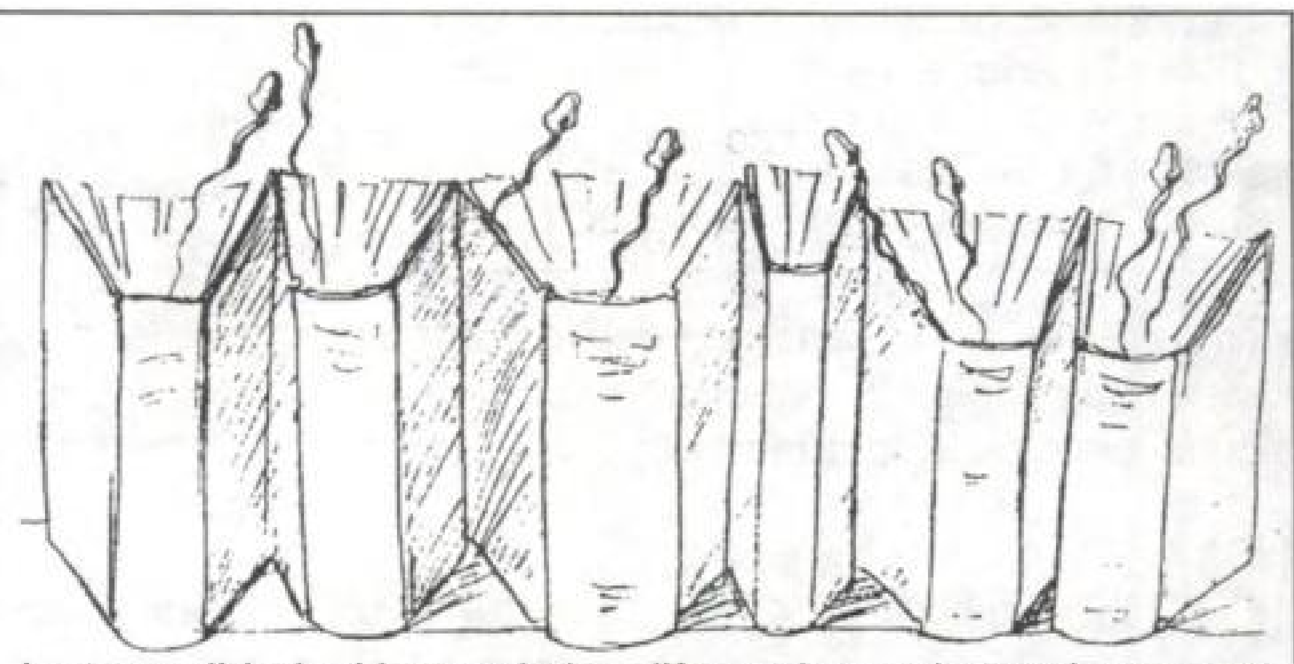
R: Sí. La **textualidad** consiste en advertir **cómo** significa un texto y no **qué** significa; comprender que un texto está compuesto por **palabras** que pueden tener distintos significados.

Reconocemos la **textualidad** cuando notamos que, en el siguiente texto, la palabra «lamento»

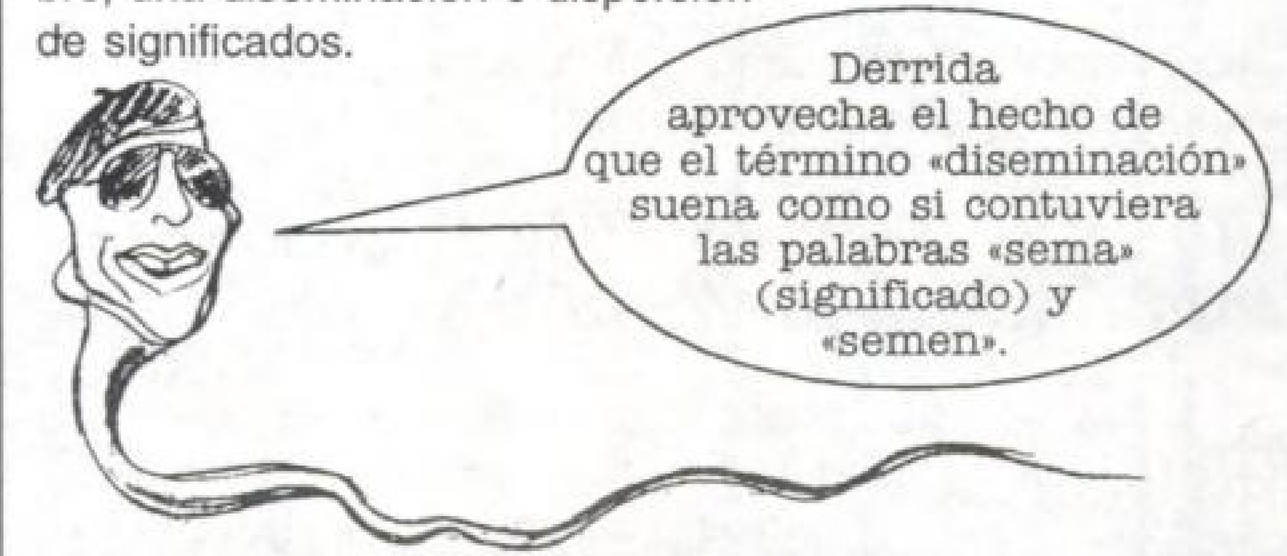
Lamento de la montaña el viento otoñal, la tarde llega a su fin.

puede tener diferentes significados, y que el del texto nunca está establecido sino que está **abierto** al juego de la textualidad, al **juego** del «lamento».





La textualidad, el juego de las diferencias en la escritura, **en** y **entre** libros, poemas, frases, versos, ideogramas y jeroglíficos, es una fuerza **irresistible**. No se la puede reprimir. Este *juego* siempre es una eyaculación fértil y potente, un enjambre, una diseminación o dispersión de significados.



Sí, a la textualidad se la considera un villano, un veneno fatal. Como el chivo expiatorio, que debe ser expulsado de la ciudad, la textualidad —el juego de los significados— debe ser violentamente apartada de su cercanía al *logos*, a la Oralidad establecida, ortodoxa, racional, paternal y autoritaria, y la de omnisapiente Luz de la Verdad, de la cual dicha palabra es el cuerpo viviente.



El método de Derrida se desdobla:

1) primero, ofrece una lectura de *Fedro* como Platón nos indicaría realizar

2) luego expone una segunda lectura, que no se centra en el diálogo en sí sino en el hecho de que está entretejido como un tapiz. Encuentra un hilo perdido y lo sigue, para descubrir de qué manera el pensamiento de Platón se desembrolla solo. El hilo que ocupa a Derrida está vinculado con la escritura y en particular con el uso que le dan a la misma Sócrates y Platón en la oposición binaria *habla/escritura.* éste último denomina a la escritura ***farmacón.***

A ver si entiendo... La filosofía de Platón, y por supuesto también de Sócrates, se descifra sola por medio de una delicada aplicación de una pizca de escolasticismo, un pronóstico neo-medieval, un pequeño aporte de un retorcido irónico icónico... ¿o es un ícono irónico?

En mi opinión, esto es anatómicamente imposible, ¡además de lógicamente irrelevante!



¿Farmacón? ¿Y eso qué quiere decir?

Bueno, quiere decir muchas cosas, pero por ahora bastar con saber que significa *veneno, droga* o *tentación*, porque así es como Sócrates y Platon veían a la escritura.

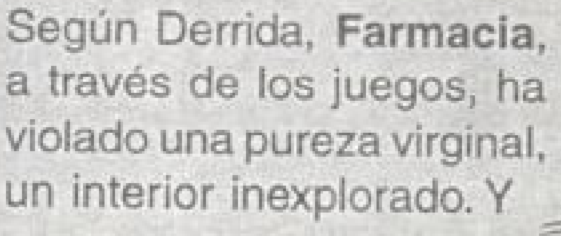
Al comenzar el diálogo, Sócrates y su amigo Fedro se van al campo porque en la ciudad hace muchísimo calor. Bordean el río Ilissus, disfrutan del aire fresco del verano y escuchan el canto de las cigarras. Allí es donde hace su primera aparición el hilo que sigue Derrida —***farmacón***—, junto con las palabras que con él se relacionan.

Fedro habla en la lengua del mythos, del *mito:*



Fedro pregunta: «¿No es aquí donde, según la tradición, Boreas trajo a Orinthya? Las aguas puras y diáfanas de este río les deben haber dado la bienvenida a las jóvenes vírgenes, e incluso las deben haber atraído, como por un hechizo, invitándolas a jugar aquí».

Sócrates le responde racionalmente, es decir, en la lengua del *logos*, de la **razón**, y le explica que en realidad fue mientras jugaba con otra doncella llamada **Farmacia** que el viento la arrojó al abismo. El **mito** de que Boreas la atrapó y abusó de ella no es más que eso, un **mito**; no debe tomarse en serio.

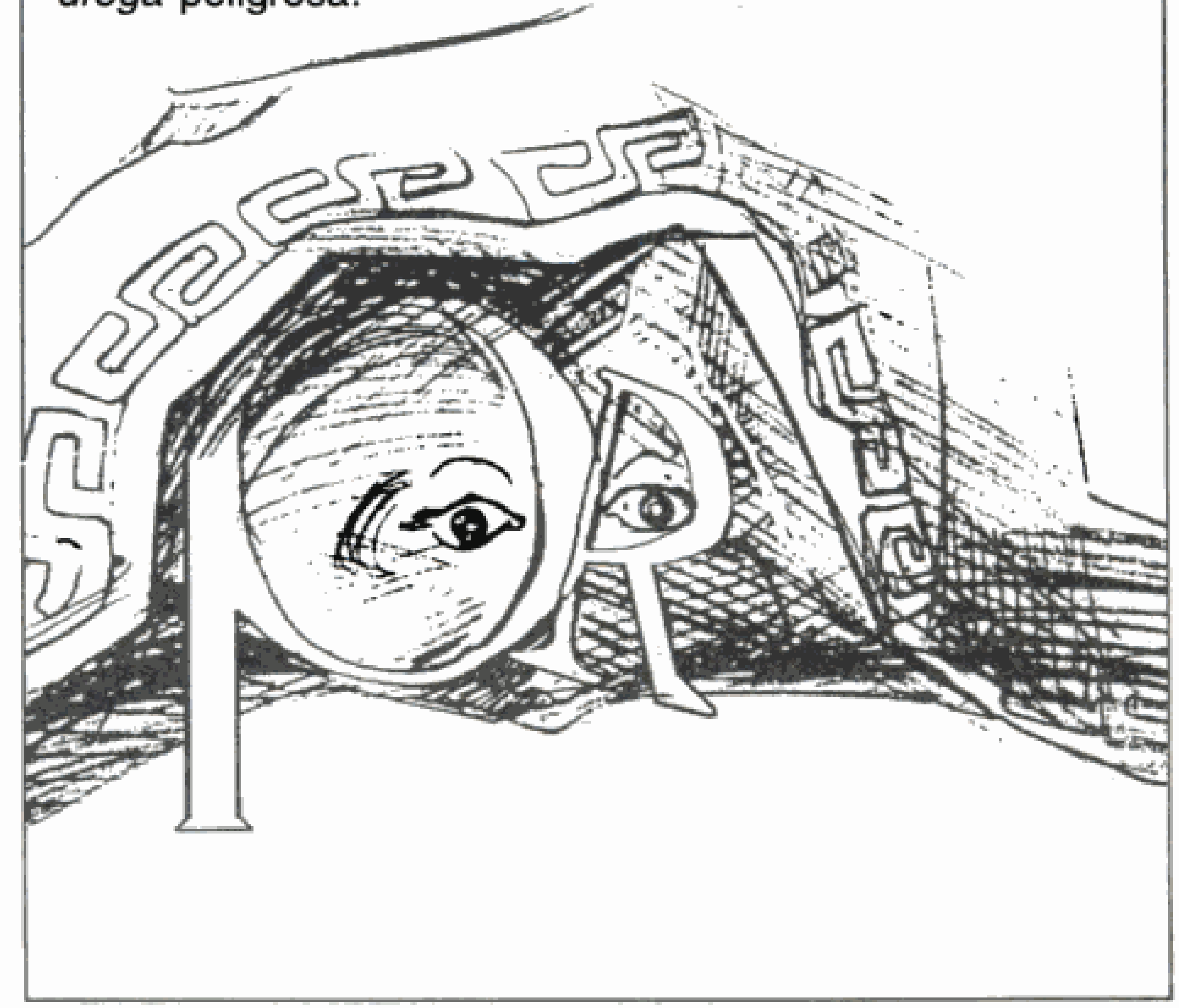


Según Derrida, **Farmacia**, a través de los juegos, ha violado una pureza virginal, un interior inexplorado. Y



es, entre otras cosas, la administración de *farmacón*: la **droga** —el **medicamento**—, el **veneno.**

Pero la doncella no fue la única seducida y apartada de su camino, como quien toma una droga; también le ocurrió a Sócrates (y a Derrida). A Sócrates no sólo lo sedujo la belleza del medio natural, sino también el texto escrito del discurso que Fedro llevaba bajo sus ropas. Derrida cree que un discurso oral, despojado de adornos, pronunciado ante Sócrates, no hubiera logrado seducirlo ni a él ni a nadie: «Sólo aquellas palabras diferidas, reservadas, escondidas y encubiertas que nos obligan a esperar a que se presenten en la forma de un objeto sólido que las oculte, que se hacen desear en una caminata, sólo las letras ocultas pueden hacer reflexionar a Sócrates» (71d). Y de hecho, Sócrates se refiere al discurso escrito utilizando el término **farmacón**, una tentación, una *droga* peligrosa.



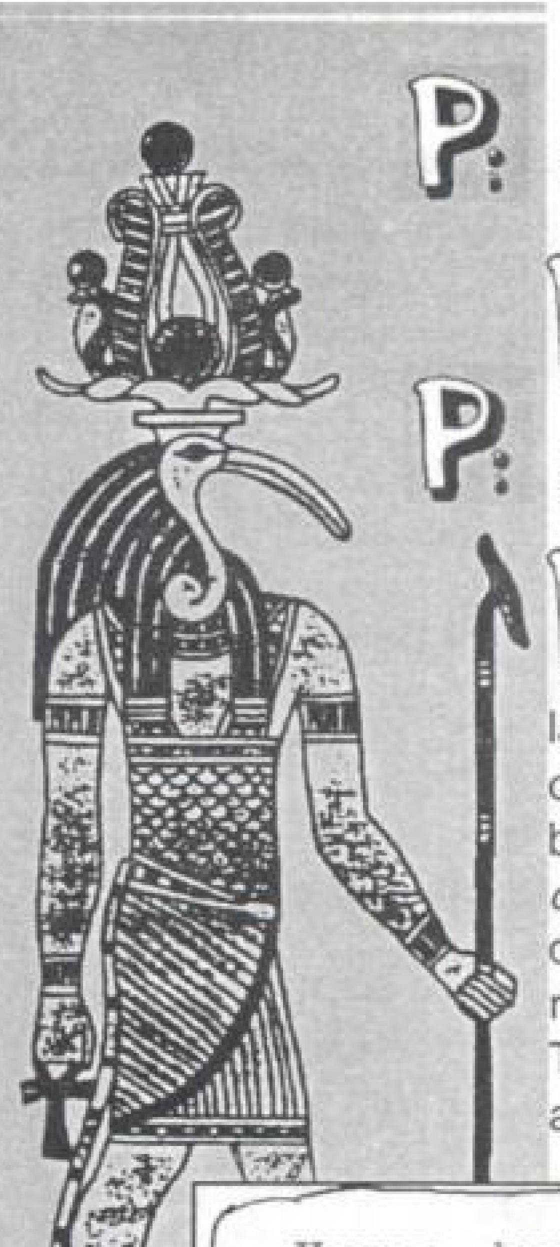


Pero entonces, ¿qué es esta *escritura*, este **farmacón**, esta atracción seductora, esta droga peligrosa?

Bueno, mira, estás intentando reducir el término a un concepto, vincularlo con un presente logocéntrico, ¡asignarle un significado, una presencia en el presente, en el ahora! Pero Derrida te contestaría que debemos posponer la respuesta a esa pregunta en forma indefinida, ¡ya que nunca podemos afirmar realmente qué es **farmacón**!



Pese a que desdeña los **mitos**, Sócrates ilustrar la «verdad» de la escritura valiéndose de uno de ellos... aunque considere a ambos, al **mito** y a la escritura, ***«un mero repetir sin saber»***. Cree que aun cuando el mito tal vez sea útil para enseñar lecciones muy sencillas a principiantes, nunca pueden conducirnos a la verdad, al esclarecimiento. De hecho, el logos iluminado que prevalece en la argumentación lógica de Sócrates (destinada a inquietar a más de un sofista, poeta y artista tramposo, entre otros), marca un claro contraste con el uso del mito, que no es más que una repetición vacía de historias ficticias que se transmitieron durante siglos. Así es que el mito, como la escritura, ***no es pensamiento real sino un mero repetir sin saber.***



P: Está bien, ¿cuál es el mito?

R: El **mito** que utiliza Sócrates para ilustrar la verdad de la escritura es el **mito** de Theuth.

P: ¿Theuth?

R: Sí, Theuth es el nombre griego de Thoth, el dios egipcio de las ciencias ocultas: la magia, la alquimia, la astrología, los dados, las damas, los conjuros para calmar los mares, y también de los números, la medicina y la *escritura*. Thoth es el hijo del Rey-Dios y del Dios-Sol Amón-Ra, el Sol Oculto. Derrida sostiene que, de alguna manera, Thoth reemplaza a Ra, representándolo a través del habla y la escritura.



Así comienza Sócrates su versión del mito:

Me han dicho que en Egipto vivía Theuth, uno de los viejos dioses de ese país, quien tenía un ave sagrada llamada ibis. Inventó los números, los cálculos, la geometría, la astronomía, los juegos de damas y dados, y por sobre todo, la escritura. Ahora bien, el rey de Egipto en esa época era Thamus. Theuth se presentó, le mostró sus artes y le dijo que debían ser difundidas entre todos los egipcios. Thamus le preguntó qué utilidad tenía cada una, y conforme Theuth se lo iba explicando, él le daba su opinión. Pero cuando llegó a la escritura, le aclaró: «Esta disciplina, mi rey, hará a los egipcios más sabios y memoriosos; mi invento es una receta (farmacón) para la memoria y la sabiduría.» (paráfrasis de 75d)

Pero el rey le respondió: «Theuth, amo de las artes, a un hombre le es dada la creación de los elementos de un arte; a otro le corresponde juzgar si será útil o no para aquellos que los han de emplear. Dado que eres el padre de las letras, tu buena voluntad paternal te ha llevado a pronunciarte en contra de su verdadero poder. Lo cierto es que este invento provocar olvido en las almas que lo aprendan, porque no les ser necesario ejercitar su memoria, recurrirán siempre a lo que está escrito, utilizarán el estímulo de los signos externos que les son extraños y se despojarán de sus propios poderes, que no requieren de ayuda alguna, para recordar las cosas. Por lo tanto, lo que has descubierto no es un remedio para la memoria, sino para hacer recordar. Y con respecto a la sabiduría, les estás enseñando a tus alumnos lo que sólo aparenta serlo, que no constituye la verdad. Gracias a ti y a tu descubrimiento, ellos podrán leer mucho pero no gozarán de los beneficios que otorga la instrucción de un maestro; por consiguiente, creerán que saben mucho cuando, en realidad, en la mayoría de los casos no podrán llegar a la verdad. También será difícil tratar con ellos, ya que tendrán la arrogancia de la sabiduría pero no la sabiduría misma.» (paráfrasis de 102d)



Derrida demuestra que la mitología de Thoth o Theuth es como un tapiz, tejido con estos **opuestos binarios**. El elemento privilegiado, favorecido, «bueno», el «preferido de la maestra» es el de la izquierda. El «burro» es el de la derecha.





Ra/Thoth (Theuth)
habla/escritura
logos/mito
Rey/súbdito
adentro/afuera
hijo/huérfano, bastardo
sol/luna
vida/muerte
buena memoria/mala memoria

Pero el relato que Sócrates hace del mito también es un tapiz tejido con opuestos binarios, así como el diálogo:

habla/escritura
filósofo/sofista
ciudadano/chivo expiatorio
semilla buena/semilla mala

La parte «buena» de cada par es el hilo visible del tapiz, mientras que la parte marginada es el hilo que está por debajo del diseño, reprimido.

No olvides que Sócrates comparaba el mito con la escritura, aunque esta última también estaba vinculada con todas las partes marginadas de la lista de opuestos binarios: la mala memoria, el bastardo, una mala semilla, un sofista y el chivo expiatorio. Todos ellos son **farmacones**, es decir, venenos.

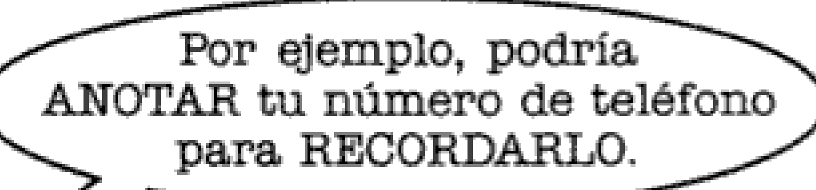
La escritura, por ejemplo, es como la mala memoria.

P: ¿Pero qué tienen en común?



R: Para Sócrates, la **buena** memoria es el **re-conocimiento** de las Formas Ideales, las Verdades Espirituales que iluminan el alma pero que nosotros, por estar atrapados en las sombras de la mera percepción sensorial, hemos olvidado. El **logos**, el método racional del diálogo socrático, despliega este tipo de memoria.

La mala memoria es un mero *recordar*: aprender algo «de memoria», por ejemplo. Y según Sócrates, Platón y el rey, la escritura promueve ese mero *recordar*.



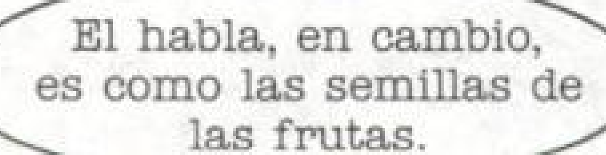
P: ¡Ni lo sueñes! ¿Pero qué tienen en común la escritura con un huérfano y un bastardo?

R: Que el ***logos*** —el Habla y la Verdad— es el hijo bueno, legítimo. Ahora mismo, que estoy hablando contigo, soy el ***originador***, el ***padre*** de mi discurso —el ***logos***, la Razón y el Habla, como un *buen* hijo que disfruta de la presencia de su padre—, «su» Origen.



: ¿Y por qué se compara la escritura con una mala semilla?

: Sócrates establece un paralelo entre la escritura y la semilla mala, estéril, por un lado, y entre el habla y la semilla buena, fértil o el semen, por el otro. Así como la ***escritura*** está **afuera**, alejada del ***logos*** y su Origen, la semilla mala o semen está **afuera**, esparcida y desperdiciada, como las semillas que sólo dan flores.



Sócrates también asocia el esperma inútil con las máscaras, las alusiones, el juego libre o reglado, las frivolidades, la seducción, las perversidades y los placeres de las fiestas. Según él, la escritura es igualmente inútil, infértil; una mera ***diseminación*** sin sentido, que no produce nada. Al igual que el habla, la semilla fértil, por otra parte, es el producto de la agricultura prudente; es potente, es ***inseminación.***



Del mismo modo, el mito identifica al habla con la vida y con el rey porque están en contacto con el padre vivo, la voz viva. No obstante, Thoth, el dios de la escritura, el hijo, está vinculado con la letra muerta, con los jeroglíficos, con el significante inerte, sin vida.



¿Y qué tienen en común la escritura y los sofistas?



Sócrates distingue entre los hombres realmente sabios y aquellos que se autodenominan sabios, los falsos sabios y que, como la escritura y el mito, sólo repiten sin saber, imitan. Al igual que la escritura y el mito, los sofistas, los sabios falsos, contentan a sus ingenuos clientes con tonterías, no con el verdadero recuerdo de las Formas Ideales, sino con simples recordatorios. Así como la escritura (los signos gráficos, los jeroglíficos, la inscripción cuneiforme, los alfabetos), se puede repetir de manera puramente mecánica, los sofistas o sabios falsos repiten genealogías, historias, mitos, fábulas, etc., para conformar a sus clientes. Repiten sin saber.

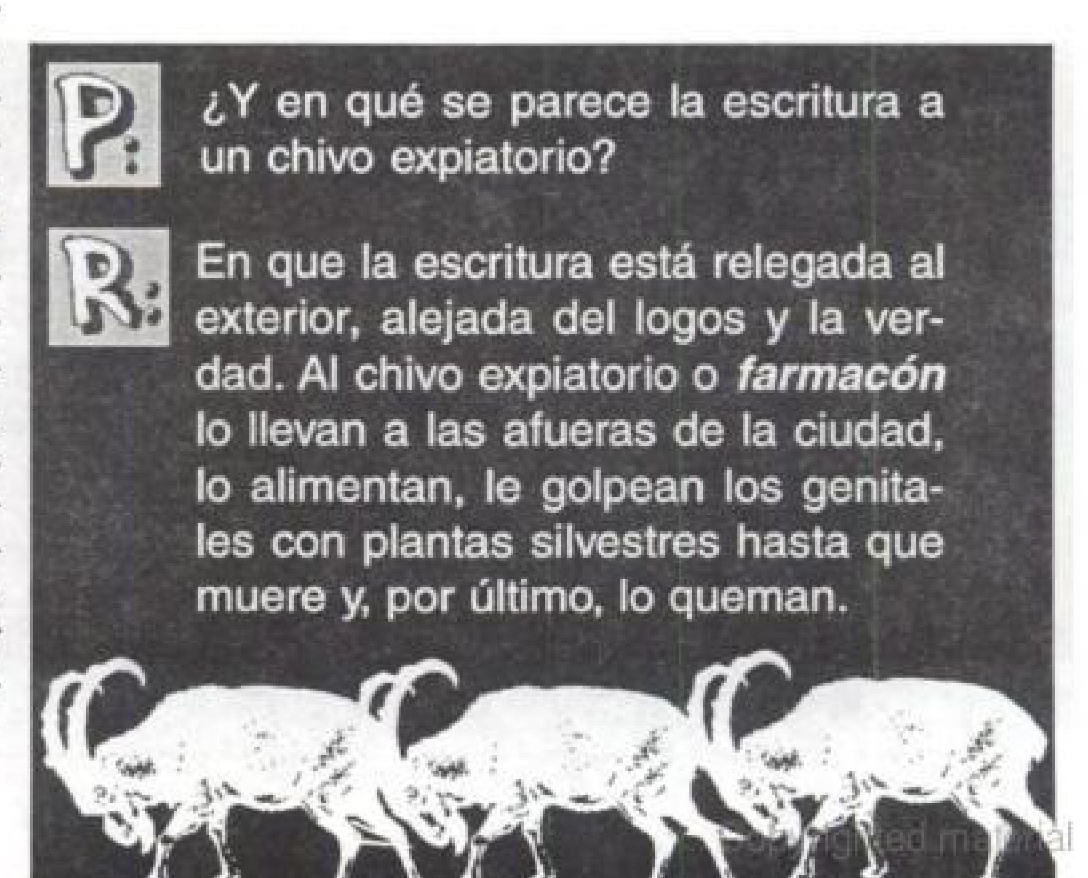
No es nada fácil distinguir un tipo verdaderamente sabio de un buen tipo...

Antes tenemos que comprender por qué la escritura es como los sofistas, ¿no?

¿Alguno de estos hombres es real?

¿Qué es real?

TIPO SABIO



P: ¿Y en qué se parece la escritura a un chivo expiatorio?

R: En que la escritura está relegada al exterior, alejada del logos y la verdad. Al chivo expiatorio o ***farmacón*** lo llevan a las afueras de la ciudad, lo alimentan, le golpean los genitales con plantas silvestres hasta que muere y, por último, lo queman.



Por eso, cuando Derrida descompone una oposición binaria —un hilo suelto—, como el que considera a la escritura un farmacón, todo el tapiz se descompone. El ***farmacón no es*** un simple veneno.

También puede significar exactamente lo contrario, ¡un remedio que cura, un medicamento!



Si es así, si ***farmacón*** tiene muchos significados, siempre está en un constante proceso de revertir y descifrar todo el tapiz de opuestos binarios entre tejidos que supuestamente sostiene. Siempre está destejiendo la trama del aparente diseño del diálogo que ha tejido. Una vez que esto ocurre, la inestabilidad, el movimiento y el juego del diálogo no se pueden detener ni paralizar, porque dicha inestabilidad del ***farmacón*** pone en juego el juego de las diferencias.

Platón, por supuesto, intenta reprimir, detener este juego de las diferencias insistiendo en uno de sus significados. Pero si el ***farmacón***, la escritura, puede ser tanto un veneno como un remedio, un medicamento, una poción mágica, etc., entonces no tiene un significado fijo. Tampoco lo tienen todos los términos marginados: mala memoria, bastardo, Theuth, sofista, muerte, afuera, mala semilla y chivo expiatorio, ¡que también son el ***farmacón*** y que están entretejidos con la escritura!



Cuando los significados de ***farmacón*** comienzan a jugar en el tejido del diálogo de Platón, la lógica que parecía no tener fisuras se disemina, empieza a destejerse, y no hay forma aparente de detener el juego de las diferencias. No es posible trazar una línea divisoria definitiva ni regular el juego entre el *veneno* y el *remedio*, lo *interno* y lo *externo*, la *buena y mala memoria*, el *filósofo* y el *sofista*, etc.



¡Porque todos los términos ***privilegiados*** de las oposiciones binarias están ***definidos*** en función de las palabras ***marginadas***! La Verdad, como dice el mismo Sócrates, es una suerte de ***escritura*** «buena» del alma. Así que la escritura, que había sido marginada, relegada al exterior, ahora, repentinamente, está en el centro mismo.



Derrida explica cómo se desbarata esta oposición binaria entre lo interno y lo externo, cómo lo «externo» siempre penetra la pureza virginal de lo «interno».



Claro. Sócrates utiliza un término marginado, es decir, «mito» (que repite sin saber), para ilustrar la ***verdad*** o el ***logos*** sobre la escritura (lo que repite sin saber). Por tanto, el mito «penetra» al término, la verdad o el ***logos*** centrales.

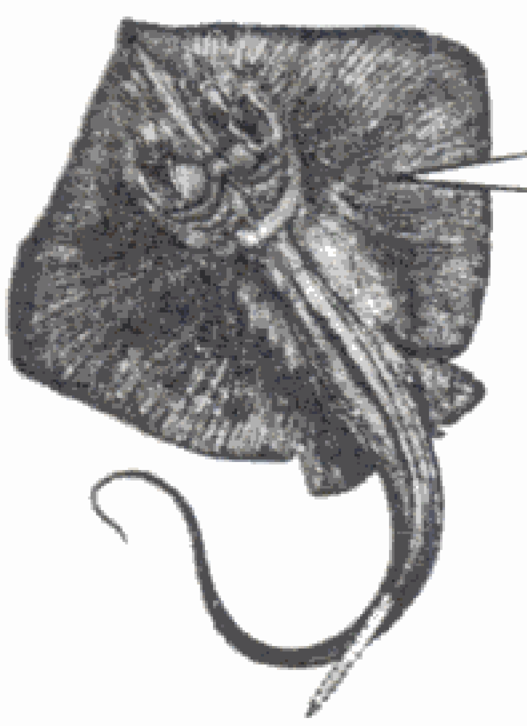


Sí, y la pureza virginal de la ***verdadera sabiduría*** siempre está infectada desde adentro por la sabiduría falsa de los ***sofistas***. Por eso Derrida procede a demostrar que Platón y Sócrates, los sabios, eran semejantes a meros ***sofistas*** y brujos.

Después de todo,
Platón acusa a los magos,
hechiceros y poetas de ser
hombres de letras... ¿pero
no lo es él también?



Derrida da cuenta de que tanto la sabiduría y el método socrático como las repeticiones sin sentido de los sofistas constituyen el ***farmacón***. Igual que la sabiduría falsa de los sofistas, también las palabras de Sócrates causan una suerte de manía filosófica,



Una vez más, del mismo modo en que los juegos de ***Farmacia*** penetran en el interior de una virgen, en que el ***logos*** es penetrado siempre por el mito, en que el habla es ya una forma de la escritura, a la sabiduría socrática «verdadera» siempre la penetra el conocimiento falso y engañoso de los sofistas.


¿Y la memoria?

R: Bueno, Derrida señala que Sócrates llama ***farmacón*** a la mala memoria, como cuando memorizamos algo, y que Platón sueña con una memoria ilimitada. Pero demuestra que para recordar una cosa, en tanto es distinta de otras, la memoria siempre tiene que estar contaminada por los contrastes y los limites, por la diferencia.



R:

Claro, al chivo expiatorio lo llevan a las *afueras* de la ciudad y lo matan para purificar el **interior**. Pero Derrida sostiene que para poder ir a las afueras de la ciudad, tiene que haber estado *dentro* de ella. Además, el farmacos o chivo expiatorio aporta un beneficio, como un **medicamento**, ya que «cura» la impureza de la ciudad, aunque es, al mismo tiempo, un *veneno*, un mal. Es a la vez sagrado y maldito.

Y eso no es todo.

La palabra ***farmacos*** nunca *aparece* en el Fedros, pero desde que Derrida desconstruyó la oposición binaria

afuera/adentro...

... ¡no importa!

P: Por lo tanto, el ***farmacos***, el chivo expiatorio, es como el ***farmacón***, el veneno, el medicamento, el hechizo —su significado nunca es fijo— y por ello el significado del diálogo en su totalidad no puede fijarse.

R: Sí. ***Farmacos*** y ***farmacón*** son como Thoth, que es el dios de la escritura y el secretario de Ra, y como tal es la contraparte, el complemento de Ra, como la luz de la luna lo es de la luz del día y la escritura, del habla.

Derrida dice de Toth:

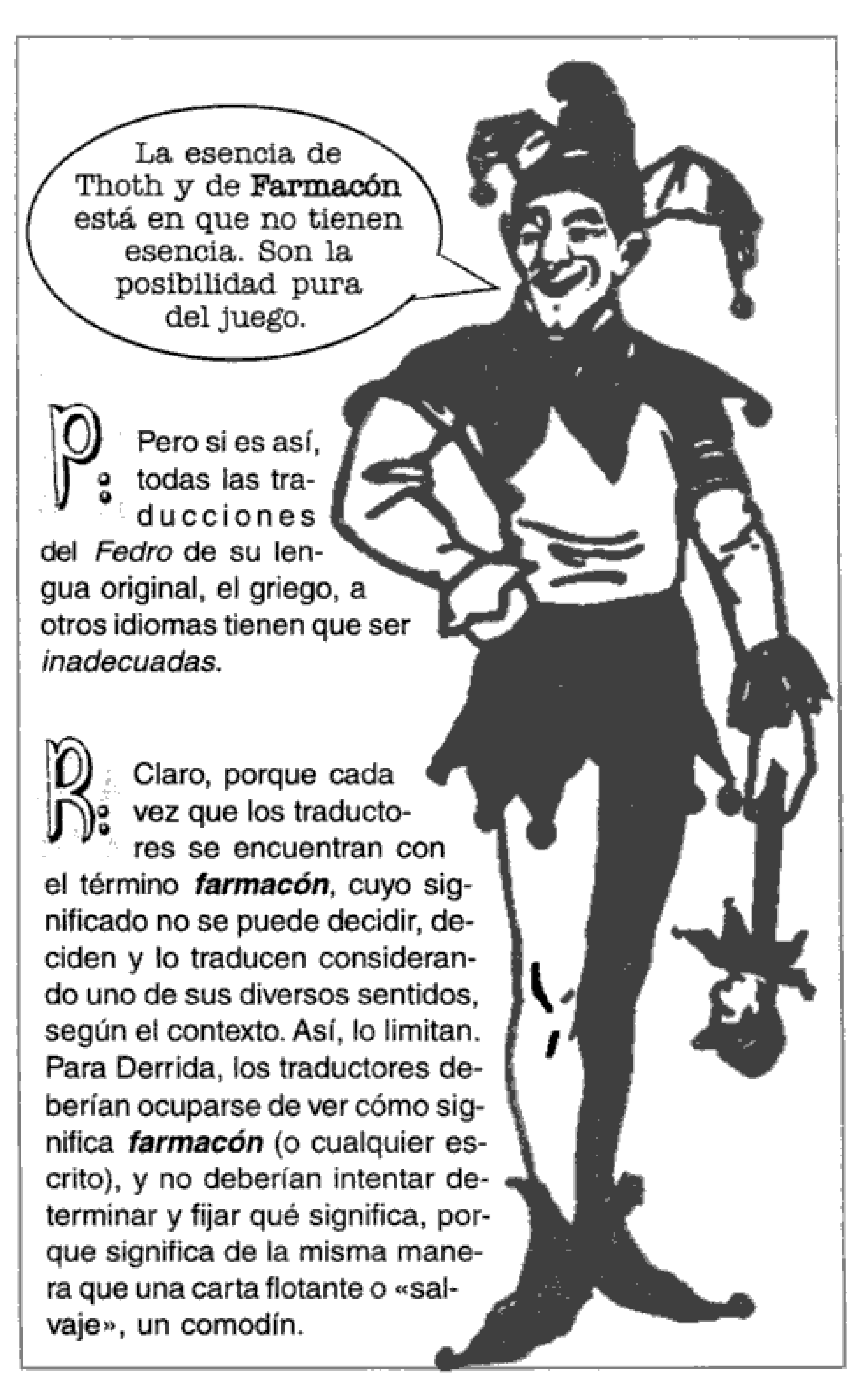
No se le puede asignar un lugar fijo en el juego de las diferencias. Es furtivo y escurridizo, se encubre, es un intrigante. Es un naipe, como Hermes, pero no es ni el rey ni la jota, sino más bien un comodín, un significante flotante, una carta «salvaje», que pone en juego al juego.

A este dios de la resurrección no le interesa la vida o la muerte, sino la muerte en tanto repetición de la vida y la vida como ensayo de la muerte, el despertar de la vida y el recomenzar de la muerte. Esto es lo que significan los *números*, que él inventó y de los que es el patrono. Thoth repite todo como agregado del suplemento: al ser un agregado y una contrapartida, como el sol, no es el sol y lo es, no es el bien y lo es, etc. Siempre toma un lugar que no le es propio, un lugar que podría llamarse «el del muerto» o «el de la momia», no tiene un lugar ni un nombre apropiados. Su idoneidad o propiedad es todo lo contrario, es una indeterminación flotante que permite que se lleve a cabo el reemplazo y el juego. Porque también es el inventor del *juego*, según nos recuerda Platón.



P: Entonces, esto no es sólo la inversión desconstructiva.

R: No, porque reemplazar al *habla* por la *escritura* o al *veneno* por la cura es limitarse a la lógica de «esto o aquello» que plantean los opuestos binarios. Y si la escritura como ***farmacón*** es el veneno y la cura y no es lo uno ni lo otro, la estructura de oposiciones binarias del diálogo resulta inestable y se desenvuelve en un juego infinito, ¡como una carta «salvaje», o un jocker, o un comodín!



P: Pero si es así, todas las traducciones del *Fedro* de su lengua original, el griego, a otros idiomas tienen que ser *inadecuadas*.

R: Claro, porque cada vez que los traductores se encuentran con el término ***farmacón***, cuyo significado no se puede decidir, deciden y lo traducen considerando uno de sus diversos sentidos, según el contexto. Así, lo limitan. Para Derrida, los traductores deberían ocuparse de ver cómo significa ***farmacón*** (o cualquier escrito), y no deberían intentar determinar y fijar qué significa, porque significa de la misma manera que una carta flotante o «salvaje», un comodín.

DISEMINACIÓN 2



El segundo «ensayo» de ***"Diseminación"*** se titula ***«La Sesión Doble»***. La primera página saluda al lector, en dos columnas. Arriba a la izquierda, formando una suerte de «L» invertida, hay un fragmento de ***"Filebo"***, de Platón, que sirve de marco para un texto más breve, acurrucado en un recodo de la «L», titulado ***"Mímica"***, del poeta simbolista francés Stephen Mallarmé.

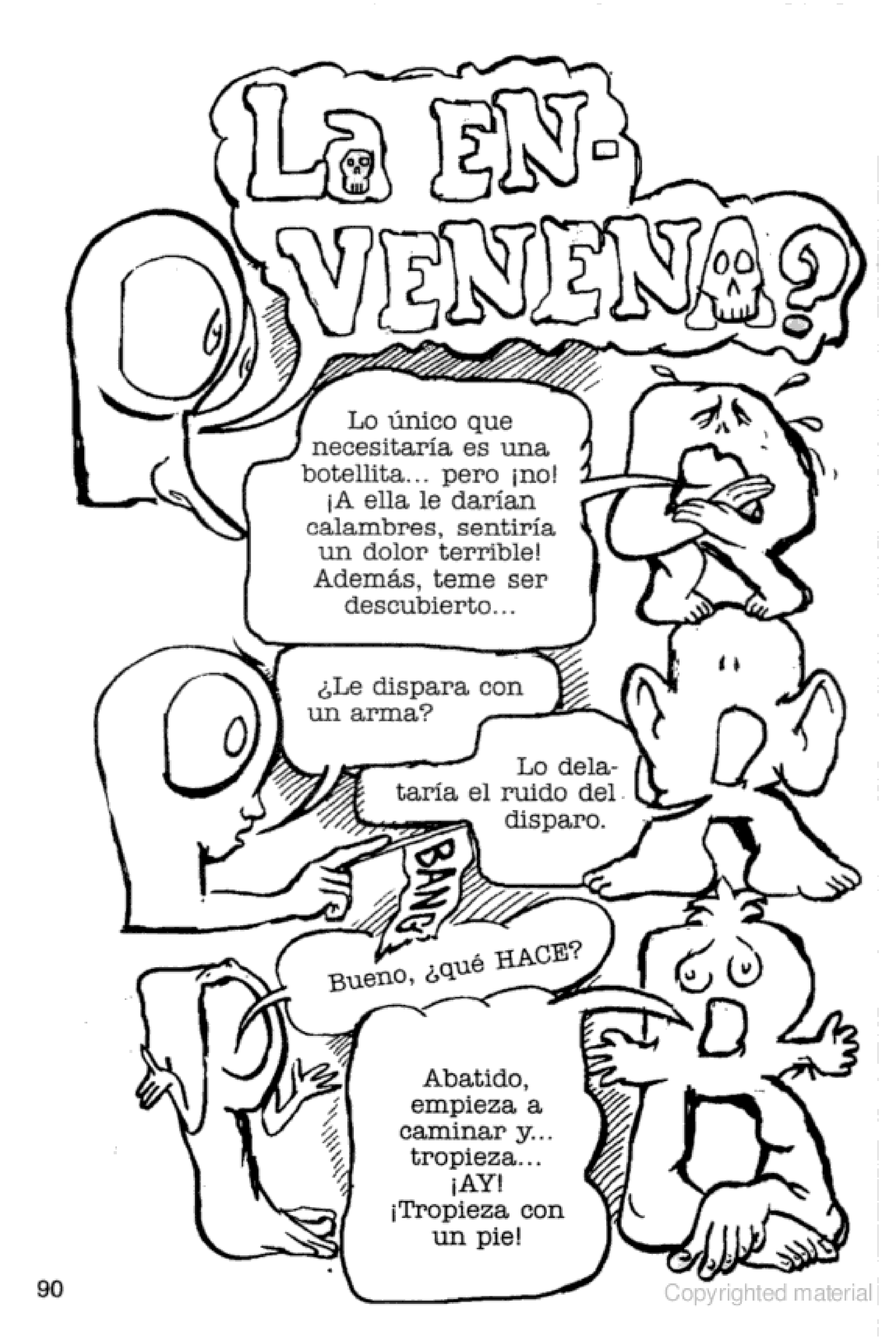
en el medio. —PROTARCHUS que algo de ment
en elguna de conciencia (que sea verdad) lo
resultados . —SOCRATES: Bueno, pero en u
punto más cercano a la conexión. —
PROTARCHUS: Nosotros, contrariamente a un
verdad verdadera, al pasado y al present
solamente. —SOCRATES: Su esposa y el silenci
tienen sugestión escrita cuando es ncesario.
—PROTARCHUS que algo de mente en elgun
de conciencia (que sea verdad) los resultados . —
SOCRATES: Bueno, pero en un punto más cercan
a la conexión. —PROTARCHUS: Nosotros
contrariamente a una verdad verdadera, al pasad
y al presente solamente. —SOCRATES: Su espos
y el silencio tienen sugestión escrita cuando e
ncesario contrariamente a una verdad verdader
al pasado medio. —PROTARCHUS que algo d
mente en elguna de conciencia (que sea verdad
los resultados . —SOCRATES: Bueno, pero en u
punto más cercano a la conexión. —
PROTARCHUS: Nosotros, contrariamente a un
verdad verdadera, al pasado y al present
solamente. —SOCRATES: Su esposa y el silenci
tienen sugestión escrita cuando es necesariomedic
—PROTARCHUS que algo de mente en elgun
de conciencia (que sea verdad) los resultados . —
SOCRATES: Bueno, pero en un punto más cercan
a la conexión. —PROTARCHUS: Nosotros
contrariamente a una verdad verdadera, al pasad
y al presente solamente. —SOCRATES: Su espos
y el silencio tienen sugestión escrita medio. —
PROTARCHUS que algo de mente en elguna d
conciencia (que sea verdad) los resultados . —
SOCRATES: Bueno, pero en un punto más cercan
a la conexión. —PROTARCHUS: Nosotros
contrariamente a una verdad verdadera, al pasad
y al presente solamente. —SOCRATES: Su espos
y el silencio tienen sugestión escrita cuando e
ncesario.en el medio. —PROTARCHUS que alg
de mente en elguna de conciencia (que sea verdad
los resultados . —SOCRATES: Bueno, pero en u
punto más cercano a la conexión. —
PROTARCHUS: Nosotros, contrariamente a un
verdad verdadera, al pasado y al present
solamente. —SOCRATES: Su esposa y el silenci
tienen sugestión escrita cuando es ncesario.
—PROTARCHUS que algo de mente en elgun
de conciencia (que sea verdad) los resultados . —
SOCRATES: Bueno, pero en un punto más cercan
a la conexión. —PROTARCHUS: Nosotros
contrariamente a una verdad verdadera, al pasad
y al presente solamente. —SOCRATES: Su espos
y el silencio tienen sugestión escrita cuando e
ncesario contrariamente a una verdad verdader
al pasado medio. —PROTARCHUS que algo d
mente en elguna de conciencia (que sea verdad
los resultados . —SOCRATES: Bueno, pero en u
punto más cercano a la conexión. —
PROTARCHUS: Nosotros, contrariamente a un
verdad verdadera, al pasado y al present
solamente. —SOCRATES: Su esposa y el silenci

Cada fragmento expone un concepto diferente de la *mimesis* o **imitación**, representación.

En el diálogo de Platón, Sócrates plantea la existencia de dos tipos de memoria: una buena y una mala. Según Platón, el verdadero conocimiento requiere correr el velo espiritual de las Formas Ideales que están más allá de la realidad externa. Un buen pintor es aquel que plasma en la pintura una representación fiel de estas imágenes que ya están escritas es nuestras almas. La mala imitación es como el pintor que no reproduce las Formas Ideales y pinta aquello que es falso. Por consiguiente, la buena representación artística sólo reduplica o imita imágenes que están selladas en el alma para siempre.

El texto de Mallarmé, Mímica, basado en la figura esquiva del mimo, sugiere un tipo de mimesis completamente distinta. Porque el pintor de Platón reproducía una cosa, mientras que el mimo de Derrida no imita nada. Sus gestos, sus expresiones («escritas» sobre el maquillaje blanco) son una suerte de escritura que no imita nada. Como mimo, él mismo se escribe a sí mismo en la página en blanco, que él es, donde nadie escribió... que no se ajusta a ninguna prescripción... no representa nada, no imita nada... sólo la imitación. No representa ni imita: hace mímica de la mímica.

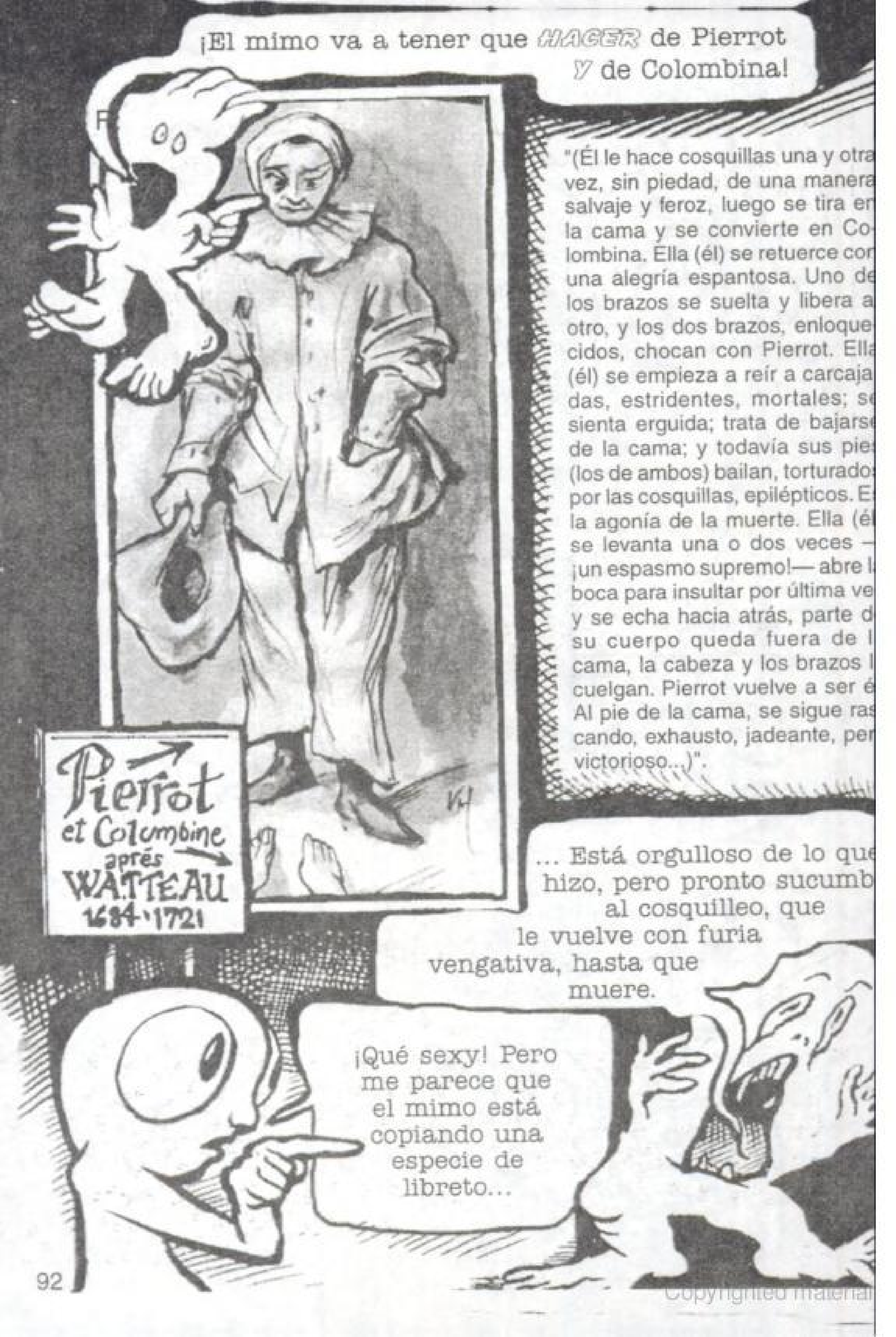

No entiendo. Si un mimo no imita nada, ¿cómo puede hacer mímica? ¡Tiene que imitar algo!
El mimo de Mallarmé escenifica un tipo de mini-teatro. ¡En realidad, es un ASESINO!
¿Un asesino?
...en el miniteatro, Monsieur PIERROT asesina a COLOMBI-NA, su en-cantadora pero infiel esposa.
SÍ, lo que pasa es que...
¿Pero cómo la mata? ¿La ESTRAN-GULA?
Bueno, piensa en es-trangularla con una soga, pero se arrepiente porque se la imagina ya estrangulada, con la cara horrible y la lengua colgando...
UGH!
¿Enton-ces? ¿Le clava un cuchillo?
¡No, eso es muy sangriento!



La EN-VENENA?
Lo único que necesitaría es una botellita... pero ¡no! ¡A ella le darían calambres, sentiría un dolor terrible! Además, teme ser descubierto...
¿Le dispara con un arma?
Lo delataría el ruido del disparo.
BANG
Bueno, ¿qué HACE?
Abatido, empieza a caminar y... tropieza... ¡AY! ¡Tropieza con un pie!



¿Tropieza con el pie?
Aj ... Le hace unos masajes y sin querer se hace cosquillas... ¡Ja, ja! ¡Qué divertido! ¡Ja, ja, ja! De pronto suelta el pie, se golpea la cabeza... ¡YA SÉ!
¡Ja, ja, ja! Y lo dice solapadamente: «¡Ya sé, voy a hacerle COSQUILLAS a mi mujer hasta que se muera!
¡Espera! ¡Pareces tener miedo!
Discúlpame, me exalté.
¡Es el crimen perfecto! ¡No deja indicios! ¡Morir de tanto reírse, de un espasmo, un orgasmo! ¡Hay sólo una desventaja!
¡Sigue (dice, ansiosa)! ¿Qué pasa después?
¿CUÁL?



¡El mimo va a tener que HACER de Pierrot Y de Colombina!
"(Él le hace cosquillas una y otra
vez, sin piedad, de una manera
salvaje y feroz, luego se tira en
la cama y se convierte en Co-
lombina. Ella (él) se retuerce con
una alegría espantosa. Uno de
los brazos se suelta y libera a
otro, y los dos brazos, enloque-
cidos, chocan con Pierrot. Ella
(él) se empieza a reír a carcaja
das, estridentes, mortales; se
sienta erguida; trata de bajarse
de la cama; y todavía sus pies
(los de ambos) bailan, torturados
por las cosquillas, epilépticos. Es
la agonía de la muerte. Ella (él
se levanta una o dos veces —
¡un espasmo supremo!— abre la
boca para insultar por última ve
y se echa hacia atrás, parte d
su cuerpo queda fuera de l
cama, la cabeza y los brazos l
cuelgan. Pierrot vuelve a ser é
Al pie de la cama, se sigue ras
cando, exhausto, jadeante, per
victorioso...)".
Pierrot et Columbine après WATTEAU 1684-1721
... Está orgulloso de lo que hizo, pero pronto sucumb al cosquilleo, que le vuelve con furia vengativa, hasta que muere.
¡Qué sexy! Pero me parece que el mimo está copiando una especie de libreto...

R: El mimo recibió la orden de **improvisar** su mimodrama, su escritura (la de los dos), con gestos —escribiendo en la hoja en blanco, de él (de los dos), en las sábanas blancas de la cama (*lit*, en francés, significa «cama» y *«leído»*)—, inventando (los dos) a medida que avanzaban. Y eso no es todo. Sólo nos enteramos de esto porque leímos a Derrida, que leyó ***"Mimique"***, de Mallarmé, que sólo lo supo porque leyó a Fernand Beisser (que había visto el mimodrama)... pero era la *segunda* edición, ¡escrita varios años después del mimodrama! Y en él, el mimo realizó una mera improvisación.



P: Entonces, el relato de Mallarmé (y el de Beisser y el de Derrida y el nuestro) es un proceso de *mimesis*....

UNA IMITACIÓN DE
UNA IMITACIÓN DE
UNA IMITACIÓN DE
UNA IMITACIÓN

en la que no hay un punto de referencia definitivo, original — no hay una verdad original—, ni un primer principio, ¡*nada* imitado!

R: ¡Claro! Sólo la imitación de la imitación.



P: ***"Mimesis"***, de Mallarmé, es una *obra literaria*, y el ***"Filebos"*** de Platón es filosófico. ¿Qué busca Derrida, hacer crítica literaria o filosofía?

R: Él se encuentra a medio camino **entre** la literatura y la filosofía. Se podría decir que desconstruye la oposición binaria entre ambas, vale decir, **entre** la ficción y la verdad. Después de todo, demostró que la **filosofía** de Platón describe la *mimesis* buena comparándola con una pintura, un poema u otra expresión artística. Por otra parte, también demostrar que la literatura y la crítica literaria están contaminadas por el pensamiento platónico. Así que Derrida se ocupa del *entre*. De lo que está entre la literatura y la filosofía.



P: ¡El **himen**! No entremos en asuntos personales. De todas maneras, ¿qué tiene de importante?

R: Bueno, Derrida no utiliza el término en su significado habitual. Advierte que es una disyuntiva *(«esto o lo otro»)* *entre* una disyuntiva.

Cualquiera que sepa algo de la anatomía femenina sabe que el himen es una disyuntiva entre una disyuntiva que está en una disyuntiva... y eso, sólo si no consideramos el deseo de la mujer, (que en sí mismo es una disyuntiva), para no hablar de si asiente o rechaza, o de los pliegues de su salto de cama...

Así es como Derrida emplea la palabra «himen», como *otra* **disyuntiva** que siempre está entre la «última» **disyuntiva**. (La utiliza para criticar la idea de Hegel de una síntesis que está más allá de la **disyuntiva** entre la tesis y la antítesis. También critica la idea hegeliana del antropólogo francés Claude Lévi-Strauss acerca del **tercer elemento** que media entre ambas partes de una oposición binaria.)

P: Entonces, el «himen» es como el *farmacón*, o el *suplemento*, o la cara y la vela.

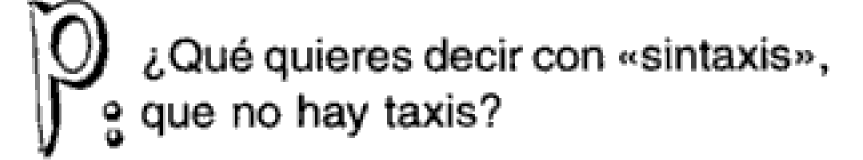
R: Así es. El himen es la virginidad o la consumación, o no es lo uno ni lo otro, es y no es lo interno o lo externo. Es como la ambigüedad de la palabra «lamento» en

Lamento de la montaña
el viento otoñal, la tarde llega al final.

Simplemente, a partir de los significados de «lamento» no se puede *decidir* cuál es el correcto.

Pero Derrida señala que esta **imposibilidad de decidir** no se debe a que «**himen**» signifique «virginidad» o «consumación», o ninguna de las dos cosas. Y aun cuando su lectura de Mimique parece depender del significado de dicho término —como si todo condujera a él—, Derrida bromea con que la pérdida del **himen** no sería irreparable. Después de todo, siempre va a surgir otro.





P: ¿Qué quieres decir con «sintaxis», que no hay taxis?

R: No, me refiero a la *categoría gramatical* de la palabra y al *lugar* que ocupa dentro de la oración, no a su *significado.*

P: ¡Ya entiendo! Porque «lamento» puede ser un verbo

(yo) Lamento de la montaña el viento otoñal

o un sustantivo

(el) Lamento de la montaña

según el lugar que se le asigne
en la oración, su categoría gramatical.



R: Claro, y este *cambio* en la sintaxis, de una categoría a otra, establece un proceso de doble pliegue, un «uno o el otro», un himen.

Y el poeta japonés que escribió esa poesía fue lo suficientemente sabio como para ubicar «lamento» al principio de la oración. Además, como los hai kais son breves, quedan rodeados de un espacio en blanco que ayuda al lector a experienciar el doble pliegue de la sintaxis y la imposibilidad de decidir.

¡Ay, Dios! ¡Qué hermoso! Me iría ya mismo a Japón y, no sé, me convertiría en una monja zen, escribiría hai kais, observaría el espacio en blanco del paisaje... como si sintiera la blancura de los cerezos en flor [pausa]. Estoy bromendo, desde luego.

Eso espero, porque de lo contrario, ¡te habrás olvidado de tu anatom¡a femenina! Y de que Derrida (y cualquier buen maestro Zen) querría que cambies tu rutina diciéndote que dejar un espacio es danzar entre los pliegues y dentro del espacio, y no quedarse sentado, porque siempre habrá otro «uno o el otro», otro doble pliegue, otro himen, allí donde habrás de dejar espacios entre los pliegues, como en:

Lamento de la montaña el viento otoñal, la tarde llega a su fin



P: ¿Qué te parece esto?:

Lamento del *viento de la montaña*,
otoñal, la tarde...

R: ¡Fantástico! Siempre hay otro «uno o el otro» o «ni uno ni el otro» entre los últimos. Siempre hay otro pliegue en el himen. Por eso mismo Mallarmé dice ser «sintáctico de una manera profunda y escrupulosa». En su poesía el juego de significados siempre se está plegando de ese modo, siempre está dejando espacio y cubriendo de color blanco a través de estos pliegues en la sintaxis.

P: Por lo tanto, los **pliegues**, el **himen**, el espacio **en blanco** y el dejar espacio no son objetos ni temas en la poesía de Mallarmé... sino **el proceso de los significados que siempre se está plegando** una y otra vez, de significados que se pierden en el espacio en blanco de los cambios sintácticos, y que luego vuelven a surgir. Como cuando el significado de «lamento» (como verbo) se pliega junto con el de «lamento» (como sustantivo), ¡de modo tal que ninguno de los dos está nunca del todo presente!

R: Así es, cada uno lamenta siempre la ausencia del otro. Derrida critica el anhelo platónico de la presencia en críticos literarios como Jean-Pierre Richard, quien en *"El mundo imaginario"* de Mallarmé intenta convertir el pliegue en un tema recurrente en los versos de dicho autor. El tema abarca una serie de palabras *(pliegues, alas, páginas, velas, plumas, velos)*. Del mismo modo, Richard encuentra en Mallarmé el tema de los blancos y del espacio en blanco:



Pero según Derrida, las *palabras* «pliegue» y «blanco» no son tan importantes como los *cambios sintácticos*, las *diferencias* y los significados que aparecen y desaparecen, los pliegues de la sintaxis, los espacios y el himen presente en el proceso de lectura, que impiden que cualquiera de dichas palabras, «pliegues» o «espacios en blanco» adopten un significado unívoco. Por eso, la poesía de Mallarmé siempre se vuelve a crear a sí misma, se vuelve a plegar.

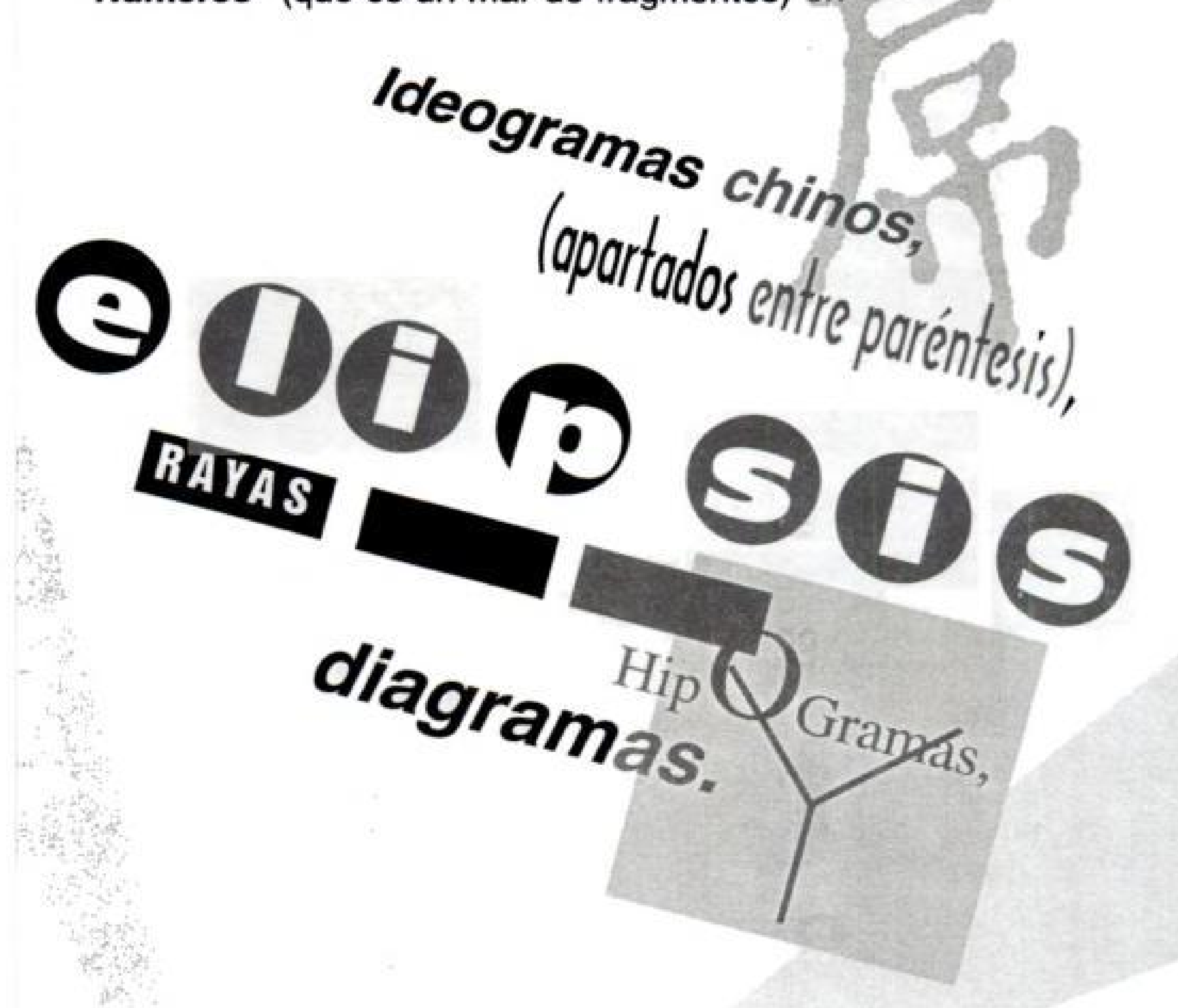
En nuestro diagrama ocurre lo mismo. Si los triángulos blancos son una serie de «elementos» blancos, o que están en blanco, que pertenecen al «tema» del «color blanco» o de «dejar en blanco» (la hoja en blanco, la hoja vacía, el glaciar, el pico nevado, el cisne), cada uno de ellos parece ser sémico, poseer un significado. No obstante, en el diagrama, al igual que en la literatura de Mallarmé, no se puede fijar el juego del significado ni de ninguno de los «elementos» blancos. Siempre se están perdiendo, plegando, desvaneciendo en una suerte de vacío, como el espacio entre ambos «lamentos», y luego los triángulos blancos o en blanco se vuelven a configurar, a crear. Por consiguiente, ninguna configuración en particular, ningún «significado» es correcto. El significado de cada «elemento» queda prácticamente vacío (asémico). Quizás ahora puedas comenzar a comprender el siguiente fragmento de Derrida, pero si no puedes, no te sientas mal. Es un típico texto derridiano.

Si el significado propiamente dicho o total no existe, es porque el espacio en blanco se *pliega*, lo cual no es un accidente. Desde el momento en que el espacio en blanco (es) blanco o (se) blanquea, tan pronto como existe algo (allí) para ver (o no ver) que está relacionado con una *marca* (palabra de igual raíz que *margen* y marcha), así el espacio en blanco tenga o no una marca (nieve, cisne, virginidad, papel, etc.) o esté apenas demarcado (el *entre*, el vacío, el blanco, el espacio, etc.), se volver a definir, a demarcar, a plegar alrededor de este extraño límite. El pliegue no proviene del exterior sino que es el interior y el exterior del espacio en blanco, la complicación según la cual su marca suplementaria (el dejar espacios asémicos) se aplica al conjunto de cosas blancas (las entidades sémicas vivas), más el blanco mismo, el pliegue del velo, del tejido o del texto. Teniendo en cuenta dicha aplicación, no precedida por nada, nunca habrá ningún Espacio en blanco con mayúscula ni ninguna teología del Texto.

En el diagrama de los triángulos, en su juego, no hay una configuración central de «Blancos» que se puedan escribir con mayúscula. El diagrama no es la expresión ni la representación de una única verdad, de una configuración central. Tampoco lo es la polisemia, es decir, la diversidad de significados. Es presemántico, es anterior al significado, ¡es **diseminación!**



Y *«Diseminación»* también es un espejo roto, que a su vez refleja el espejo roto de *Números* citando fragmentos que citó ***"Números"*** (que es un mar de fragmentos) en



todo ello entrelazando con pensamientos de ***«La farmacia de Platón»*** y ***«La doble sesión»*** que se abren paso infiltrándose. Los fragmentos imitan a ***"Números"***, como el mimo de ***«La doble sesión»***, que no imita nada, ya que Números es un comentario sobre lo que cita y sobre la obra misma, y «Diseminación», que supuestamente es un comentario que cita a ***"Números"***, no es más que una confusión de citas que citan citas... por ende, la cita primaria, original, no existe... sólo existen los «efectos de las citas».

Según parece, estamos ante casi dos textos: los fragmentos de una suerte de novela compuesta de fragmentos, y un comentario fragmentado acerca de dichos fragmentos. Sin embargo, a Derrida siempre le interesa *el entre*, y aquí intenta desconstruir la oposición binaria entre el *texto original* ***("Números")*** y el *comentario* ***(«Diseminación»)***, porque la relación entre un texto «original» y su comentario repite el mismo tipo de oposición binaria, como en:

CONCEPTO/SONIDO
SIGNIFICADO/SIGNIFICANTE
ORIGEN/EXPRESION

P: ¿Y qué ocurre con las siguientes oposiciones binarias?

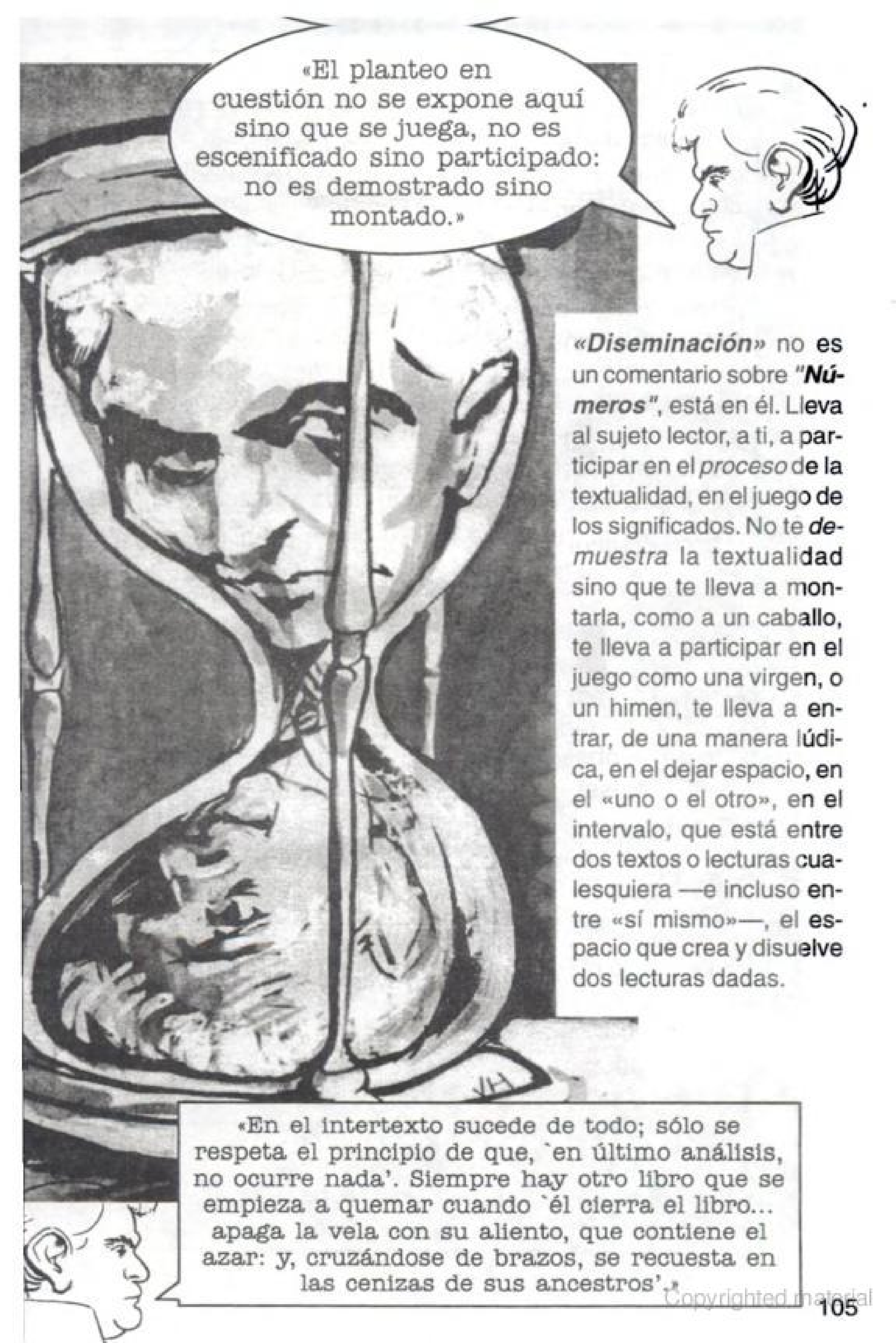
AUTOR/LIBRO
LIBRO/LECTOR
OBJETO/SUJETO

R: Derrida observa que están basadas en la misma metafísica de la presencia, y en «Diseminación» las desconstruye o las parodia.

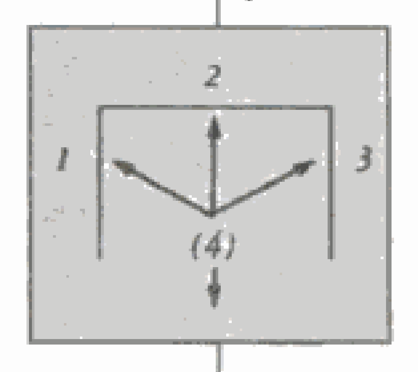
P: Entonces ¿Derrida no es, en rigor, el autor?

R: En cierto modo, no. No hay aquí ningún ensayo unificado, único, que tenga un autor. «Diseminación» es el interjuego que se da entre muchos textos, (no sólo entre Números y Diseminación), sino entre obras de Platón, Mallarmé, Mao, Marx, Pascal, Nicolás de Cusa, Bourbaki y **Wittgenstein***. Por consiguiente, no se trata de dos textos, ni de uno, sino de un número infinito de textos que en realidad nunca llegan al presente.

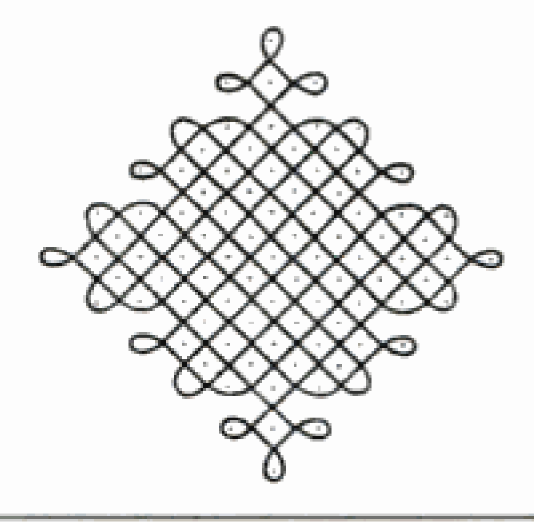
*Ver **Wittgenstein para principiantes**, en esta serie.


«El planteo en cuestión no se expone aquí sino que se juega, no es escenificado sino participado: no es demostrado sino montado.»
«Diseminación» no es un comentario sobre "Números", está en él. Lleva al sujeto lector, a ti, a participar en el proceso de la textualidad, en el juego de los significados. No te demuestra la textualidad sino que te lleva a montarla, como a un caballo, te lleva a participar en el juego como una virgen, o un himen, te lleva a entrar, de una manera lúdica, en el dejar espacio, en el «uno o el otro», en el intervalo, que está entre dos textos o lecturas cualesquiera —e incluso entre «sí mismo»—, el espacio que crea y disuelve dos lecturas dadas.
«En el intertexto sucede de todo; sólo se respeta el principio de que, 'en último análisis, no ocurre nada'. Siempre hay otro libro que se empieza a quemar cuando 'él cierra el libro... apaga la vela con su aliento, que contiene el azar: y, cruzándose de brazos, se recuesta en las cenizas de sus ancestros'.»

Al abordar la lectura de ***"Números"***, una de las primeras cosas que notarás es que los fragmentos están numerados del 1,0 al 4,100. El número que precede a la coma aumenta de uno en cuatro, cíclicamente. Todos los pasajes que comienzan con 4 están en presente (y entre paréntesis). Por ende, la obra tiene una especie de *estructura cuadrangular*, con cuatro lados, como una hoja o un escenario uno de cuyos lados estuviese abierto hacia el presente. De hecho, Derrida compara la «cuadrangularidad» que plantea el texto con la que plantea el teatro, que en su cuarto lado finge presentar el presente, en el escenario de la presencia, en el escenario del *presente*. Pero esta ilusión de la presencia, del presente, es un mero efecto teatral, es el juego de un espectro, de un fantasma.



Una vez más, si observas el siguiente diagrama, podrás comprender mejor el texto posterior. En él, Derrida se refiere a los fragmentos de ***"Números"*** que están escritos en presente (en el cuarto panel), los que tienen el número 4, si bien sus observaciones también se podrían aplicar al juego de las configuraciones de «semillas» que parecen surgir y desaparecer en el escenario del presente de este diagrama.



«El momento del significado presente, del `contenido', sólo es un efecto superficial, la reflexión distorsionada de la escritura en el cuarto panel, en el cual uno no deja de caer, fascinado por las apariencias, el significado, la conciencia, la presencia en general... Ese valor de `horizonte', esa apertura infinita y pura de la presentación del presente y la experiencia del significado, repentinamente se encuadra. De pronto juega su parte, y de pronto juega aparte. Vuelve al juego, vuelve a ser cuestionado.»

Para Derrida el tiempo también es un tema digno de ser cuestionado.

La aparición de cualquier configuración «presente» de semillas está compuesta por las configuraciones *pasadas* y *futuras*. Así, Derrida (y Sollers) marcan el contraste entre los distintos **tiempos verbales**:

Contrapone el **futuro perfecto** al **presente,** como en:

Habrá *sido dicho.*

...que contiene una suerte de contorsión del tiempo: una especie de **futuro implícito** y de pasado implícito que se dan **simultáneamente**, pero sin **presente**, lo cual hace más verdadero el juego de las diferencias.

Por lo tanto, *«Diseminación»* trata del juego de significados que parecen surgir en una especie de presente ilusorio y luego se pliegan sobre sí mismos como las olas del mar.



Por eso, *comentar* un texto, que es lo que intentamos hacer aquí, es *reforzar* la *ilusión* de que existe un significado presente; de que el texto puede ser *presentado.*

Cuando intento *presentar* un comentario (como ahora), necesariamente me resisto a la *succión* del juego de los significados que trata de succionar todo intento de esa índole —que a su vez produce— y reducirlo a un vacío. Si quiero explicar el texto, olvido que la *producción* de mis palabras ya está relacionada con su *disolución*, su *desaparición* en un vacío textual; vacío que se da entre dos lecturas cualesquiera y que siempre produce otra lectura y la disolución de la misma.

Por ende, un texto siempre puede comenzar a ser nuevo, dado que los espacios abren la estructura hacia una transformación diseminada indefinidamente. La blancura del papel virgen, de la columna transparente, revela más que la neutralidad de algunos medios; descubre el espacio de juego o el juego de espacio en el que se establecen las transformaciones y se suprimen las secuencias.

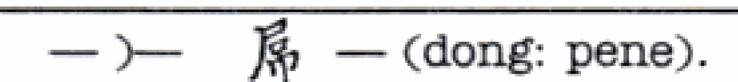
Para introducirnos ***en** el juego* de la textualidad, Derrida recurre a diversas imágenes: la diseminación, la columna, el teatro, la castración y la mimesis. Pero no nos podemos referir a ellas diciendo que son una cosa u otra.

Sería como si los actores, en el teatro, se quedaran inmóviles como estatuas en una serie de posiciones, gestos o actitudes.

Por eso debemos elegir entre el juego de la textualidad, entre el juego del juego, y esas estatuas inmóviles, esas actitudes inertes... que podríamos llamar temas.

No puedo decir «la **diseminación** *es* esto», o «la **columna** *es* aquello». Todos esos gestos permanecen en el efecto superficial del *presente*, de la *explicación*, del *hecho de explicar.*

Y aun así **podemos** decir qué significa «columna», podemos presentar la ilusión del presente planteando el interrogante, ¿Qué significa *«columna»*? Es como una suerte de imagen fálica —dong—.



La columna no es nada, no tiene gnificado por sí sola. Es un falo hueco, cortado, decapitado.



un texto encolumnado, la imagen del presente; se *alza* como el *presente*, como un falo, se reafirma como una *explicación*, como la presencia aparente de significado, parece erguirse. Pero este efecto *fálico* de presencia pura siempre habrá sido ya castrado, cercenado. En un momento, el efecto superficial parece alzarse con significado, pero enseguida habrá sido siempre decapitado.

P: Parece como si dijeras que es el texto el que hace todo esto.

R: Eso es porque Derrida desconstruye la oposición:



de tal modo que, así como tú lees ***"Números"***, el libro te lee, te ve y te habla: el texto y el lector, el sujeto y el objeto, se entrelazan.

Entonces, ¿qué es diseminación?

Si decimos que es esto o aquello, estaremos tratando de circunscribirlo a un significado, al presente. El término, tal como se lo utiliza en «Diseminación», implica un vínculo entre la dispersión inútil del (significado) semántico y el semen (entre los pliegues del himen).

olvamos a analizar nuestro
oema:

upongamos que al leerlo por
rimera vez consideramos que
lamento» funciona como ver-
o:

amento de la montaña el vien-
otoñal, la tarde llega al final.

arece tener un determinado
entido, alguien lamenta algo.

hora supongamos que de
ronto consideramos que fun-
ona como sustantivo:

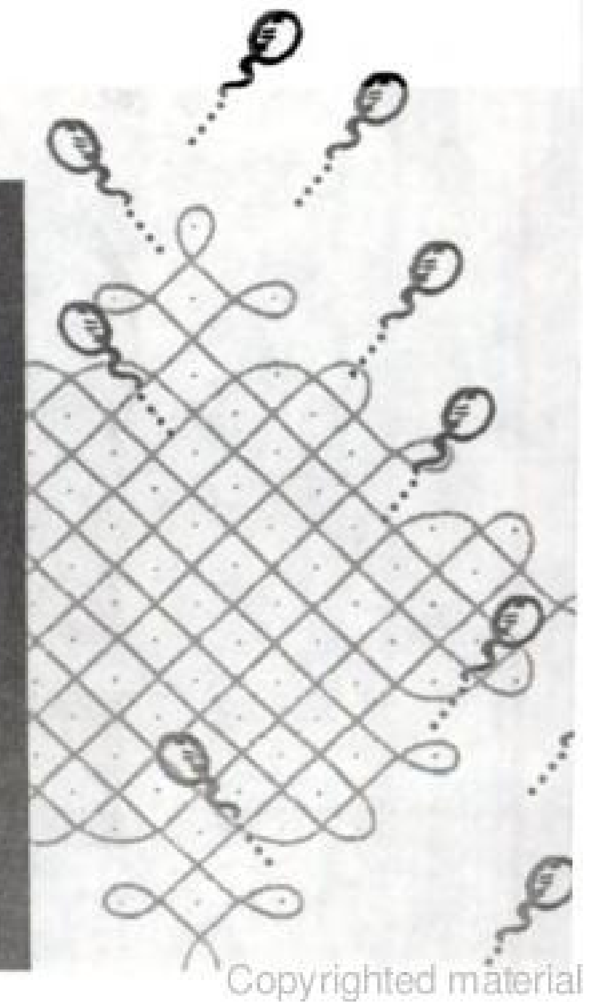
amento de la montaña.

Debe haber algo que cambie, que extraiga o desarraigue lo que parece ser un significado de «lamento» y lo reemplace por el otro. Debe haber algo que rompa aquello que une «lamento» con una acción y lo acerque a un objeto. ¿Qué es ese «algo»? Es el hecho de que «lamento» siempre se habrá adelantado al significado, nunca habrá estado arraigado, ni en un sentido ni en el otro. Porque eso sería



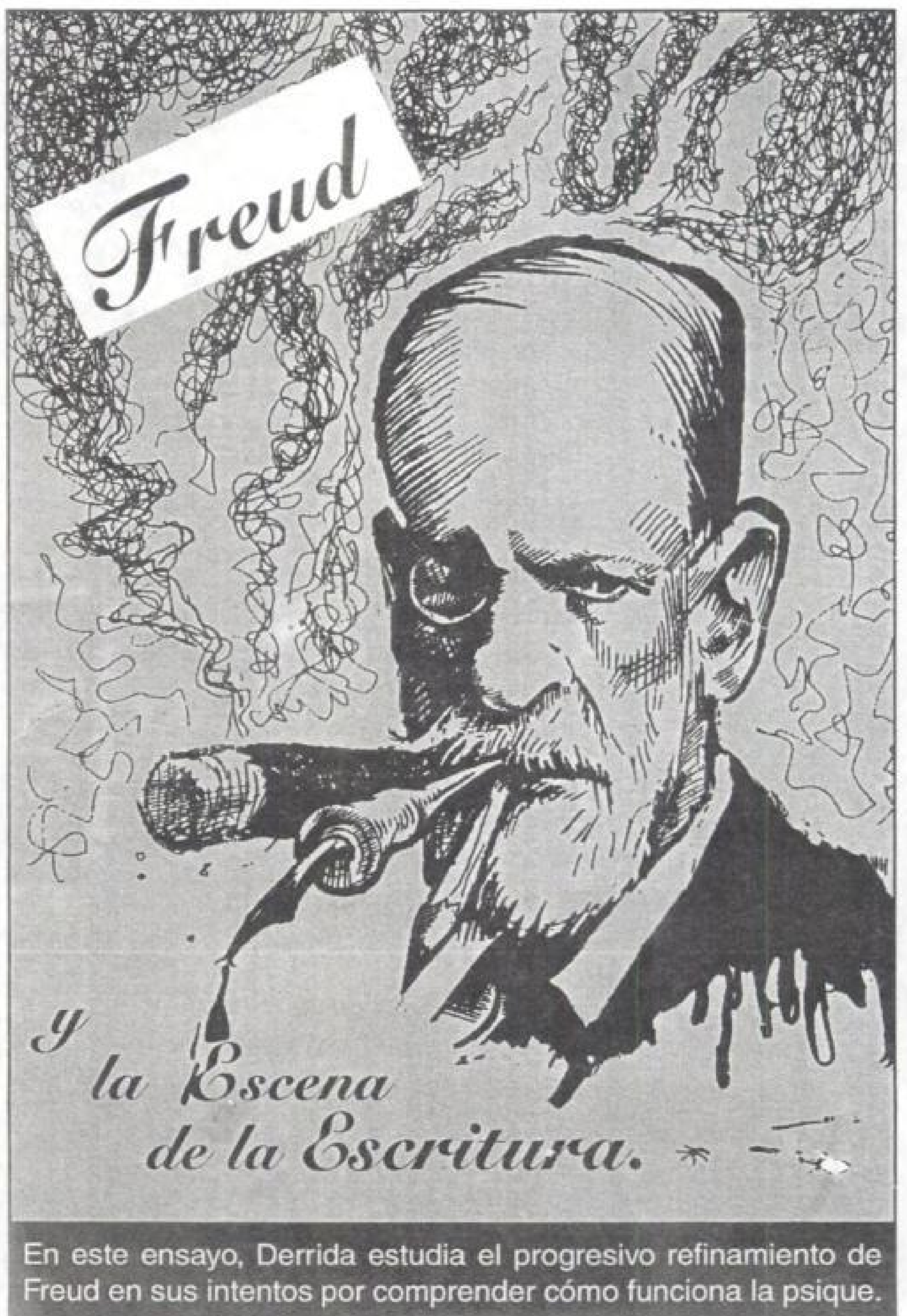
sería el interjuego de dos conceptos. Pero para Derrida, los significados del tipo «existe o no» no existen. Y si esto es así, «lamento» nunca perteneció a ninguno, ni pertenecer. Por ende, si la diseminación habrá sido algo alguna vez, ser esa tensión inquieta que no le habrá permitido al término arraigarse en cualquier significado, en el tiempo «presente», en lo que está siendo, en lo que está cobrando sentido.

Sin embargo, le *habrá permitido a «lamento»* crear ciertos efectos, *burlarse* temporariamente de nuestro anhelo de apariencias semánticas, actuar como un mimo en el escenario del «presente», presentando, a su vez, efectos teatrales tales como parecer que se presenta con un significado o el otro. Pero dichos efectos, que sobresalen, al igual que el falo, **habrán sido siempre *castrados***. Así pues, diseminación no habrá significado NADA, NADA, ya que **habrá siempre** creado ya y desmentido ***sus propios significados***. De hecho, si la diseminación no se puede definir, ¡será porque siempre ***habrá explotado el*** **horizonte *semántico!***



P: Entonces, estamos hablando de una suerte de espacio en el que la diseminación ya habrá tenido siempre lugar.

R: Exactamente. Y ese espacio no sólo incluye al texto sino también al lector. Es una escena, una parte del juego presencia/ausencia. Uno de los más influyentes ensayos derridianos se titula «Freud y la escena de la escritura», publicado en el libro La escritura y la diferencia.


Freud
y
la Escena
de la Escritura.
En este ensayo, Derrida estudia el progresivo refinamiento de Freud en sus intentos por comprender cómo funciona la psique.

En los comienzos, cuando Freud escribió su «Proyecto de psicología científica», pensó que tenía que haber dos tipos de neuronas:

1. **neuronas permeables** (φ), que no contienen memoria y por lo tanto son vírgenes y están abiertas a la percepción, y
2. **neuronas de la memoria** (ψ), que albergan las huellas de las experiencias pasadas.

El primer modelo freudiano de *cómo* opera la memoria respondía en rigor al interrogante de *dónde* está localizada: en distintos tipos de fibras nerviosas. Pero este modelo neurológico resultó inadecuado, por lo que Freud empezó a considerar la idea de que la psique fuera una suerte de **escritura** —un **guión**—, un espacio para escribir. Si bien descartó el modelo neurológico, nunca abandonó el concepto de la **localización.**

En *"La interpretación de los sueños"* (1900), Freud señaló que las imágenes y los símbolos oníricos son una suerte de escritura no fonética.

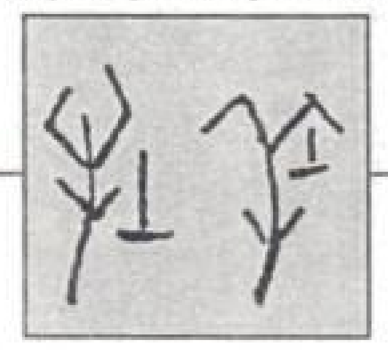
P: ¿Qué significa «escritura no fonética»?

R: Los fonemas son sonidos. En el caso del alfabeto romano, cada letra corresponde a un sonido; pero también existe la escritura no fonética, sin sonido, como en

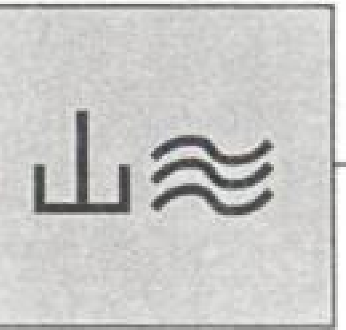
Los jeroglíficos egipcios



Los pictogramas primitivos



Los ideogramas chinos



Según Freud, los sacerdotes egipcios fueron los primeros en interpretar los sueños. Creían que debido a que los dioses los habían dotado de sueños y también de jeroglíficos, el contenido de los **sueños** y el de la escritura eran básicamente **la misma forma de expresión**. Freud observó que, al igual que los ideogramas chinos, los símbolos oníricos pueden contener dos significados, o incluso muchos más.

El ideograma chino  puede significar montañas y arroyos, o una pintura de un paisaje.

Del mismo modo, si uno sueña con una vaca flaca, puede querer decir que se crió en una granja en una época de sequía, o que la madre no lo amamantó, o que la relación con ella no fue cariñosa.

Finalmente, en ***«Nota sobre la pizarra mágica»*** (1925), Freud desarrolló una imagen de la memoria que para Derrida es muy significativa.

En la época de Freud, la pizarra mágica era un juguete muy común. Los niños aún lo usan, aunque en versiones actualizadas.

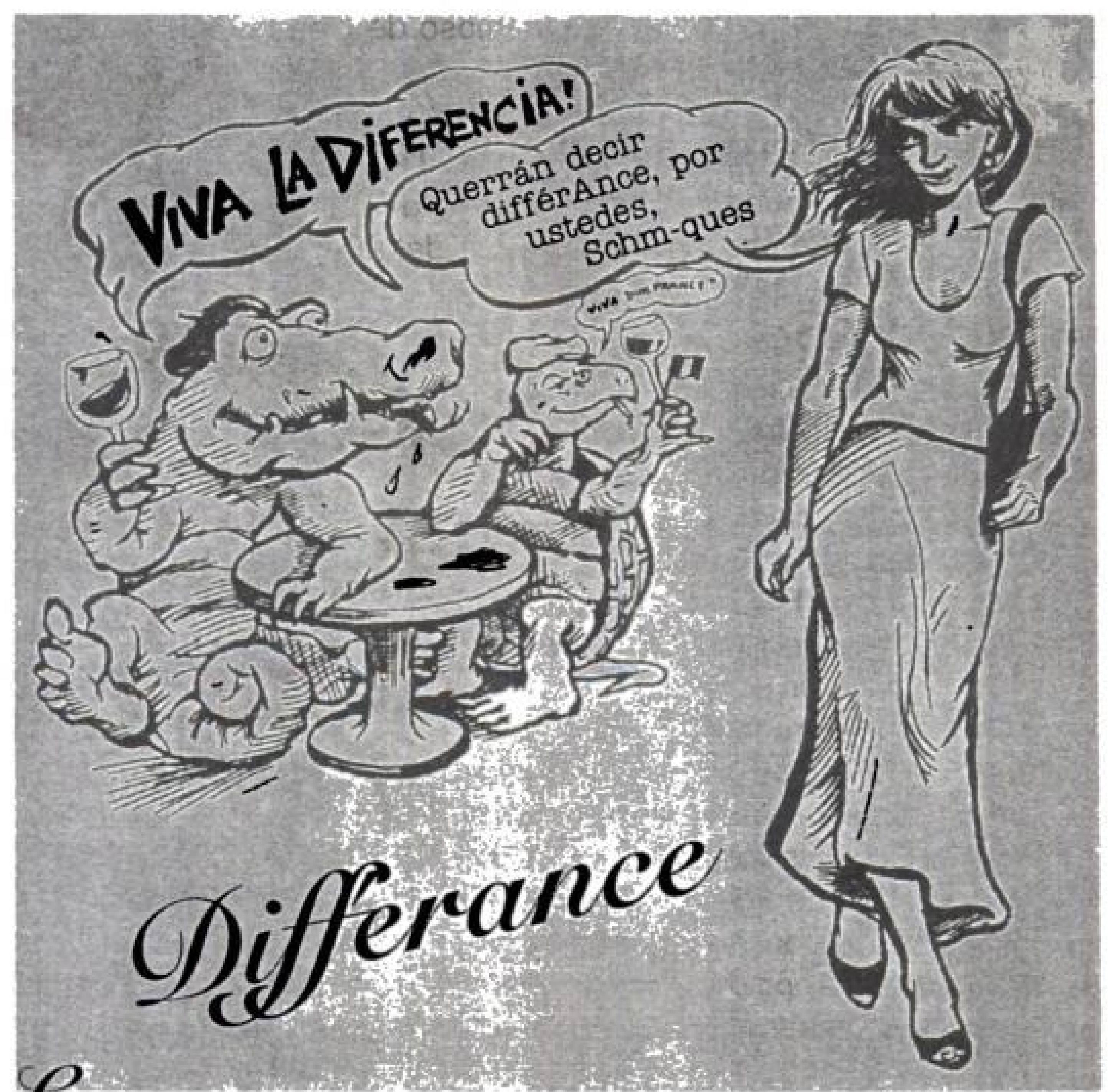
La pizarra constaba de tres partes. En la parte inferior tenía una pizarra de cera, ésta se hallaba cubierta por una lámina de papel encerado, y sobre ella había otra lámina de celuloide transparente. Los niños «escribían» o dibujaban sobre la pizarra con un lápiz sin mina y «borraban» levantando las láminas, comenzando por la primera, cuyo lado inferior quedaba suelto. La pizarra de cera representaba al inconsciente, porque retenía las huellas permanentes de todo aquello que se trazaba en su superficie. Por su parte, las otras dos láminas representaban la mente consciente.

Por lo tanto, el yo consciente que percibe, en apariencia tan virgen y desentendido de influencias, siempre está moldeado por las huellas de las experiencias de la mente inconsciente. El yo parece percibir sólo en el presente, pero siempre lo «escriben» las huellas inconscientes.



Pero estas huellas, ¿no reciben, a su vez, la influencia de las huellas anteriores, y así sucesivamente?

En efecto. Por eso la percepción limpia, virgen, pura, no existe. Por el contrario, recibe su significado de una suerte de **escritura** preexistente, por las huellas que dejan las experiencias previas, que a su vez están afectadas por las huellas de otras experiencias previas, etc. Y dicha escritura, por ser inconsciente, es anterior al habla.



Differance

La desconstrucción como la práctica Derrida se basa, con frecuencia, en el juego ambiguo de los «no-conceptos», frase que tiene al menos dos significados. Al igual que la figura de las velas y las caras, se resisten a ser reducidos a un significado único, estable. Derrida utiliza varias series de estos inventos lúdicos:

farmacón	veneno/antídoto (en su lectura de Platón)
himen	virginidad/consumación; interno/externo (en su lectura de Mallarmé)
suplemento	excedente/agregado necesario (en su lectura de Rousseau)

Pero el no-concepto más famoso de Derrida es

différance..

(pronunciar: diferáns)

que también es el tema de un
célebre ensayo y disertación del año 1968.

Différance (con «e» en vez de «a») es un concepto crucial para Derrida, porque fue muy importante para los pensadores que ejercieron gran influencia en él: Nietzsche*, Freud, Husserl y Heidegger. También lo fue para Ferdinand de Saussure: la lengua, en tanto sistema de diferencias, es un concepto clave de la lingüística estructural. En su ***"Curso de Lingüística General"***, afirma que la lengua se basa en la **relación,** vale decir, que las palabras tienen significados porque son los elementos de un sistema de diferencias, en el cual no hay componentes positivos: ninguno de ellos es por sí solo.





Por ejemplo, el signo **A** no tiene significado en sí mismo ni por sí solo; se convierte en «sí mismo» únicamente en tanto elemento de un sistema de diferencias.

Se convierte en «sí mismo» (en una «a» o una «h», por ejemplo) según su relación con los otros signos («g» y «t»/ «h» y «y») del mismo sistema.

*Ver **Nietzsche para Principiantes**, en esta misma serie.



Pero el signo **A** en

no es una cosa en sí y por sí. Su identidad depende de la diferencia que establece en la cadena de signos enlazados en el tiempo y el espacio, de modo tal que su significado nunca se hace presente en **sí** *mismo* sino que siempre está diferido, demorado, hasta que tienes tiempo de atravesar ese tiempo y espacio y separas la **A** de los otros signos que le dan significado.

P: ¡Y eso lleva tiempo! Es como la definición de una palabra en el diccionario. Dice: «La `a` es la primera *letra* del abecedario», pero para saber qué es la «A» tienes que saber qué es una «letra», y para saber qué es una «letra» («cualquier *carácter* del abecedario») tienes que saber qué es «carácter», etc. Nunca se llega al significado de «A», éste siempre es postergado, **diferido.**

R: Así es. Por eso, ***différance*** significa *«diferir»* en el sentido de ser diferente a algo pero también en el sentido de demorar, retardar, dejar para después.

R: En efecto. Tal vez en algún momento el término constituyó una fuerza subversiva en las lecturas de Derrida, pero con el tiempo se apaciguó, se convirtió en algo similar a un concepto. Él reconoce, sin embargo, el peligro de esta tendencia logocéntrica y por eso es que siempre está inventando nuevas series de no-conceptos casi equivalentes (como farmacón, suplemento, himen). Cabe señalar que dichos términos surgen de los libros que Derrida lee, en los cuales cumplen funciones muy específicas, y no están pensados para ser aplicados en otros textos ni en otros contextos. Empero, no es muy probable que nos lleven presos por utilizar farmacón, por ejemplo, en un análisis literario de ***«La hija de Rappaccini»***, de Hawthorne.

P: ¿Pero por qué Derrida escribe différance con «a»?

R: En francés se escribe con «e», él pero lo hace intencionalmente, como si no hubiera différence, porque, después de todo, está pronunciando un discurso; y se supone que para comunicar el mensaje de un orador, el habla es más efectiva que la escritura. ¿Pero lo es, realmente? De hecho, al hablar no se advierte la différence entre la «e» y la «a» —en francés, différence y différance se pronuncian igual—.

¡Sólo en un escrito
se puede notar la diferencia entre
différence y différance!

En la oralidad, différance se pierde. Por ende, (la) différance se puede ver, pero no oír. Podríamos decir que ésa es la venganza de la escritura por haber sido marginada.

P: Por eso, si Derrida dice différence o différance en su discurso, el público presente no puede notar la différance. Nunca se llega a un «significado» simple del término, siempre está suspendido, jugando entre los dos sentidos de «diferir», y esta suspensión crea una suerte de intervalo o espacio en blanco en el tiempo y el espacio, subyacente en todos los casos de diferenciación o distinción en la escritura.

R: Claro, por eso el juego que plantea différance crea y sustenta todos los pares de opuestos binarios, como



naturaleza/cultura
hombre/mujer
veneno/cura

P: Pero si es así, la différance, ¿no es como un Dios o como el Ser?

R: Derrida advierte que es incorrecto concebirla como un Dios de teología negativa.

P: ¿Teología negativa?

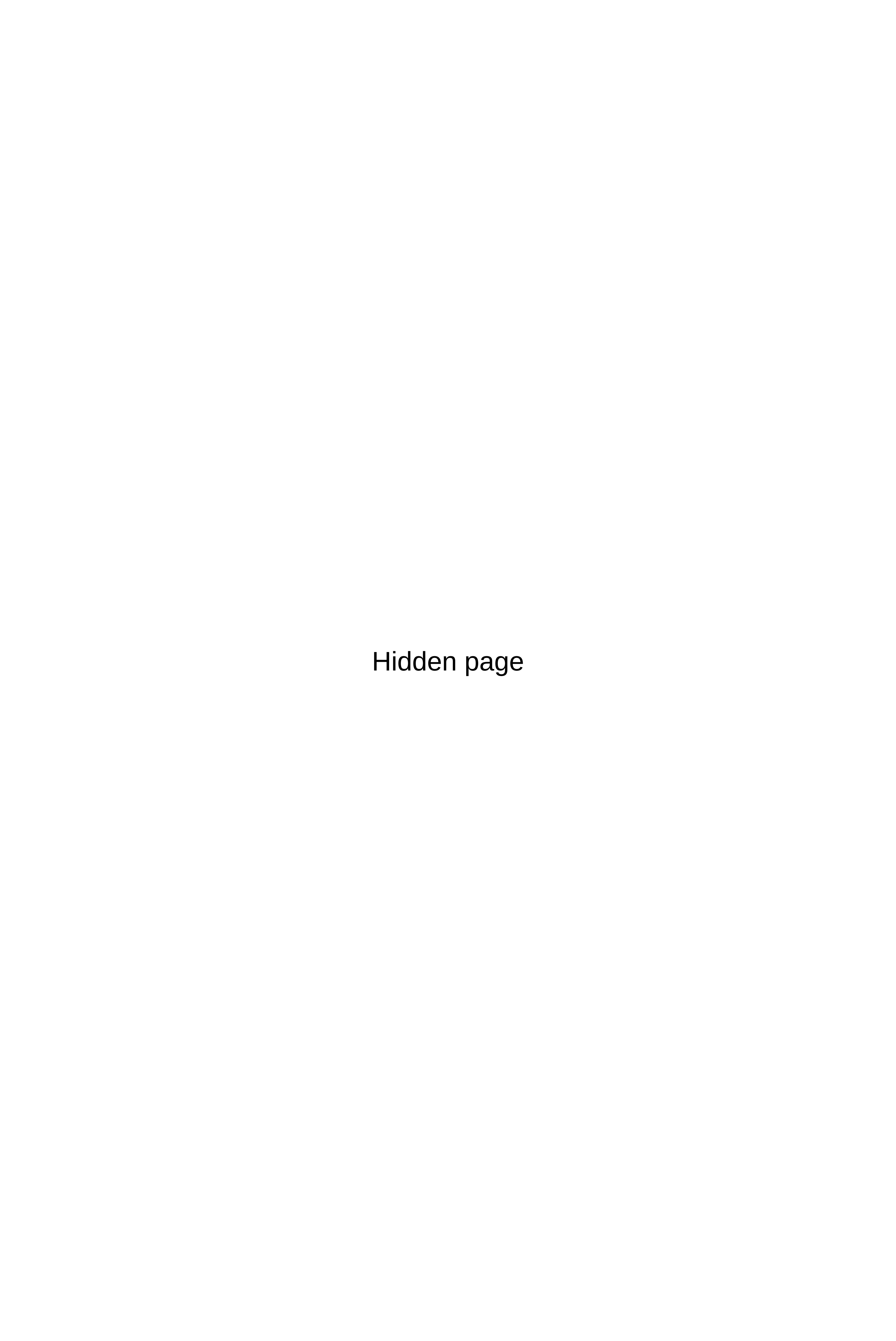
R: La teología negativa postula que Dios no es X ni Y, sino Z. Por ende, cuando Derrida señala que différance no es una palabra ni un concepto —y que no hay un término que denomine qué «es»—, no es porque se trate de alguna esencia trascendente, mística, del Más Allá. Al afirmar que différance es anterior al Ser, a Dios o a cualquier nombre de Dios, no está enunciando una opinión religiosa o teológica, sino lingüística. Para poder referirse a Dios es menester emplear dicha palabra, que forma parte de un sistema de diferencias. Différance no es un Ser místico e innombrable.
Différance no existe.

R: Por su propia índole, la différance y la desconstrucción no pueden referirse a la realidad o no realidad de Dios. Pero si alguien utilizara la palabra Krishna o Cristo o Kahuna o X intentando fundar o centrar su mito o filosofíao teología o guerra en un significado estable, fijo, proveniente del Gran Más Allá trascendental, dicho término o concepto central sería susceptible de ser desconstruido. La desconstrucción siempre podrá subvertir la posición central, autoritaria, que adopta la palabra Krishna o Cristo o X; pero no declararse en favor de la realidad o no realidad de ningún Dios. Tampoco puede probar que «hay» o «no hay» un Dios, si bien puede desestabilizar, de manera neutral y equitativa, cualquier afirmación o negación absolutas, cualquier postura en favor de la existencia o no existencia.



"Glas" es un libro poco común. (*«Glas»* significa «toque de difunto», como en el poema de Thomas Gray, «Elegía escrita en el patio de una iglesia rural»: «El toque de queda tañe el día que se va...»). La obra logró que muchos filósofos académicos montaran en cólera. Entre otras cosas, desata una suerte de guerra lingüística entre la filosofía y la literatura. El texto está impreso a dos columnas, una junto a la otra. En la de la izquierda trata temas filosóficos, y se basa en Hegel, filósofo alemán que sostenía que el Poder Absoluto tomaba cuerpo en la familia burguesa. En dicha familia, que era perfecta, el dominio de la razón le corresponde únicamente al padre, y la mujer marginada cumple con los roles de esposa y madre. Derrida sugiere que estos roles genéricos subyacen en los conceptos filosóficos que dictaminan que el conocimiento debe transmitirse a través de canales estrictamente controlados. Dichos roles, además, constituyen el fundamento de la autoridad del nombre, de la firma y del autor.

Por otra parte, en la columna de la derecha, trata el tema de la literatura, y en especial la obra de Jean Genet, ladrón francés y homosexual, cuyos escritos celebran valores opuestos a los de la familia.


Hidden page

Signéponge/Signsponge

En *Signéponge/Signsponge,* Derrida deconstruye lo que ha dado en llamar «la ley de lo *propio*», jugando con los significados posibles de la palabra francesa propre, que incluye «significado literal», «propio», «limpio» y «propiedad»; términos que Derrida asocia con **proximidad** y **presencia**.

Entonces, ¿qué es un nombre propio?

R: Según Derrida, un nombre propio no debe tener significado. No debería, apropiadamente, referirse a nada más que a lo que denomina. El nombre Walt Whitman debería referirse sólo al gran bardo de barba norteamericano que usaba el sombrero hacia un lado y celebraba su alma observando las hojas de hierba. Su nombre no debería cantar, apropiadamente, más que el ***«Canto de él mismo»***, ni celebrar a nadie más que a Walt Whitman. Su nombre debería decir

Existo
como soy; eso
es suficiente.

Pero como los nombres son palabras atrapadas en el sistema de la lengua, siempre comienzan a adoptar significados, a tener sentido, a contradecirse entre sí. No se supone que tengan sentido. Sin embargo, el sinsentido, el no-significado, siempre está contaminado con sentido, con significado. Así, **«Whitman»** siempre cantó sobre otras cosas además de cantar sobre él mismo. El canto de Whitman ya se autodeconstruyó, porque ***«Whitman»***, en inglés, contiene dos palabras, *«whit»* (una pizca, casi nada, un bledo) y *«man»* (hombre).

Me importa un
bledo, hombre.

En Signéponge/Signsponge podemos observar que el nombre propio, una vez que se divide, siempre es im-propio, in-apropiado. Así, el apellido Wordsworth, en inglés, contiene ***«words»*** (palabras) con significado, en Joyce hay *«joy»* (alegría), y algunos lectores de Jacques Derrida podrían pronunciar ***«Jack the Ripper»*** (Jack el destripador). En la lectura de Derrida, la firma del poeta francés Francis Ponge cambia inapropiadamente, porque si un nombre es símbolo de autoridad, una firma es algo aun más personal: firmamos cheques y contratos. No queremos que nuestra firma pase a ser otra cosa o que sea la de otra persona; eso sería *impropio/inapropiado* y sucio y podría llevar a la pérdida de la propiedad.



Sin embargo, en francés no hay una diferencia de sonido entre

signéPonge

es decir, la firma de Francis Ponge, y

signe éponge

una esponja de signos, que limpia los signos, las palabras.

Del mismo modo que Whitman puede convertirse en «Me importa un bledo, hombre», la firma apropiada de Ponge (su signé Ponge), ya pasó a ser una inapropiada signe éponge (una esponja de signos). Ya es, siempre, una esponja de signos sucia, incluso cuando finge actuar, apropiadamente, como una firma: advierte su incapacidad para limpiar hasta su propio acto.

Porque la función de una esponja es limpiar... Pero esta esponja de signos sólo es una sucia diferencia (respecto de la firma de Ponge, que es la apropiada, y es limpia), así que, ¿cómo puede limpiar? Sólo puede fingir que limpia, que borra la suciedad de las diferencias inapropiadas porque siempre es sólo una esponja sucia, inapropiada.

Esta **signe éponge**, tan inapropiada, (que suena igual a la apropiada **signé Ponge**), juega como la impropia différance (que suena igual a la apropiada différence), creando y disolviendo una diversidad de efectos que danzan entre lo apropiado y lo inapropiado, la filosofía y la literatura, lo idéntico y la diferencia.

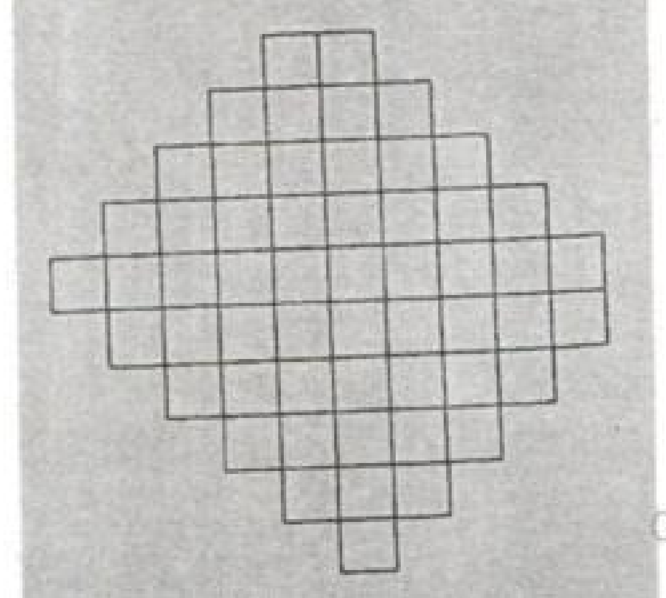
La verdad en la pintura



En 1987 Derrida comienza a pintar con una paleta más amplia. Le empieza a interesar la estética, la crítica filosófica sobre el arte.

En ***«Parergon»***, el primer ensayo de *La verdad en la pintura*, Derrida explora el marco, el parergon, que señala el límite entre la obra de arte y lo que está fuera de ella.

La rama de la filosofía llamada estética siempre fue uno de esos marcos, intentando dominar al arte, encerrarlo en el círculo de su propio discurso, encuadrarlo. Derrida se propuso deconstruir dicho círculo o marco.



Las restituciones de la verdad en el señalar

En otro ensayo, titulado *«**Restituciones de la verdad en el señalar** (pointure)»*, Derrida analiza los valores sociales, políticos y filosóficos que se imponen en el reino supuestamente puro del arte y de las disquisiciones sobre arte. El punto de partida de Derrida es Zapatos viejos con cordones, cuadro de Van Gogh. En este ensayo accedemos a la lectura que hiciera Derrida del crítico de arte Meyer Schapiro, quien critica el análisis de dicha pintura por Martin Heidegger. Para Heidegger, los zapatos pertenecen sin duda a una campesina; para Schapiro es indudable que pertenecen a un habitante de la ciudad, muy probablemente al propio Van Gogh.



P: ¿Derrida toma partido?

R: No. Como de costumbre, no le interesa tomar partido por una u otra postura. Por el contrario, desea que advirtamos que, a primera vista, ambas opiniones, la de Heidegger y la de Schapiro, sólo parecen neutrales. Sostiene que las disquisiciones filosóficas sobre el arte (el discurso estético), siempre están relacionadas con los valores, intereses y temas externos a este reino estético supuestamente puro y neutral.



Según Derrida, ninguno de esos análisis es tan neutral como parece. Schapiro, por ejemplo, acusa a Heidegger de proyectar sus propias fantasías filosóficas en la pintura. Pero en calidad de crítico neutral, que sólo desea devolverle los zapatos a Van Gogh de manos de Heidegger y la campesina, tampoco Shapiro es tan neutral. Porque conoció el ensayo de Heidegger gracias al profesor Kurt Goldstein, colega de Columbia, quien había sido prisionero en un campamento nazi en 1933 antes de huir a Estados Unidos. Obviamente, Schapiro y Goldstein encuentran en el ensayo de Heidegger perturbadores matices nazis.

Para Derrida, cuando filósofos, críticos e historiadores de arte intentan señalar cuál es la VERDAD en la pintura, aparecen temas «externos», como éste, que resultan ajenos al arte y a la estética.

Uno de los objetivos de la desconstrucción es descubrir los motivos ocultos de la teoría del arte que intentan llegar a la verdad en la pintura. Porque siempre se inmiscuyen en ésta los problemas sociales, políticos y económicos.





P: Al parecer, no se puede tomar una decisión con respecto a los zapatos. ¿Son de la campesina o del ciudadano? ¿Este carácter indecidible, ¿no es como un himen? Los *zapatos* parecen formar una suerte de órgano sexual femenino entre ellos.

R: Derrida se mofa de este doble juego, de esta indecibilidad. Para él, tanto Schapiro como Heidegger presuponen que hay una persona que usa los zapatos, y que por ende, pertenecen a un par. Pero el título, ***"Zapatos viejos"*** con cordones, no menciona ningún par. Y si no son de un mismo par, ¿pertenecen a alguien, a una sola persona? Si no es así, ¿cómo se los puede devolver a su dueño original? ¿Y de qué sexo sería su dueño o dueña? A los zapatos se los señala de una manera fálica, pero por ser huecos, sugieren una vagina.

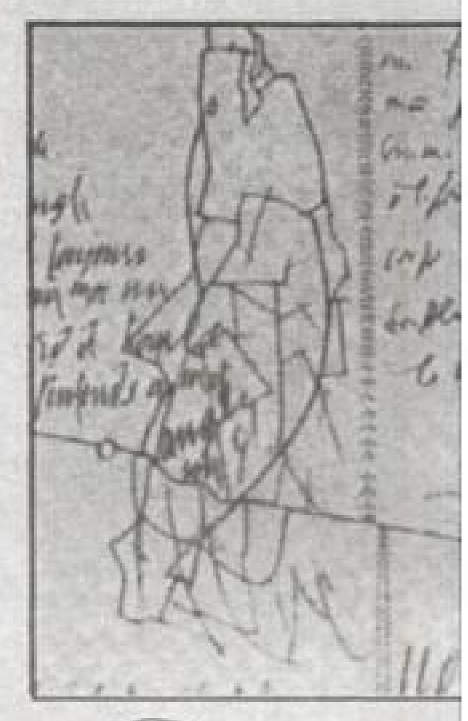
+ R (par-dessus le marché)



«+ R (par-dessus le marché)» es otro de los ensayos de La verdad en la pintura, que analiza los estudios, dibujos y pinturas del artista italiano Valerio Adami. Derrida examina de qué manera está construida o enmarcada la frontera entre la política y el arte, la filosofía y el arte, el original y la copia, la firma y el nombre propio.

Como a Derrida, a Walter Benjamin, intelectual alemán, judío y marxista, le interesaban las fronteras, y en especial la que separaba a la política del reino supuestamente puro del arte. ***"Ritratto di Walter Benjamin"*** (óleo en tela, 1973), de Adami, retrata la cabeza de Benjamin. Esta aparece cortada por una línea que representa la frontera política, la frontera franco-española, donde, cuando quiso refugiarse de las fuerzas alemanas, se le negó el paso. Eso lo llevó al suicidio.

Refiriéndose a Estudios sobre un dibujo basado en Glas, de Adami, Derrida analiza la tendencia de la crítica de arte a la dominación o el encierro de la obra, y la manera en que ésta se resiste a quedar prisionera en las palabras. Rebautizó el dibujo de Adami con otro nombre: Yo (Ich).



Pero ese «J.Der», que se ve en la pintura, ¿no forma parte de la firma de Derrida?



Sí, pero sólo es una parte de «J.Derrida» (sólo una parte del «Yo»). Derrida está tratando de sugerir que un yo unificado, un simple «yo», es imposible; procura demostrar que los nombres propios son inapropiados. En el dibujo de Adami, al que Derrida rebautizó «Yo», el nombre es sólo la mitad (J.Der), nunca es por completo él mismo.

Pero el ensayo y el dibujo tampoco son por completo ellos mismos, originalmente. Están escindidos desde el «principio».

¿Cómo?

El ensayo derridiano es sobre el dibujo que contiene «J.Der», que es sobre J.Derrida, quien escribe sobre la pintura; a la que rebautizó «Yo», que contiene «J.Der», y así hasta el infinito.

Entonces, J.Der, el y
escindido, ¿dónd
está,
1) en la pintura, o
2) sobre la pintura (a
rededor de ella), er
marcándola con la cr
tica de arte? ¿O en nir
guna, o en ambas?

¡Tal vez, al igual que
parergon, «J.Der» n
existe!

LA TARJETA POSTAL

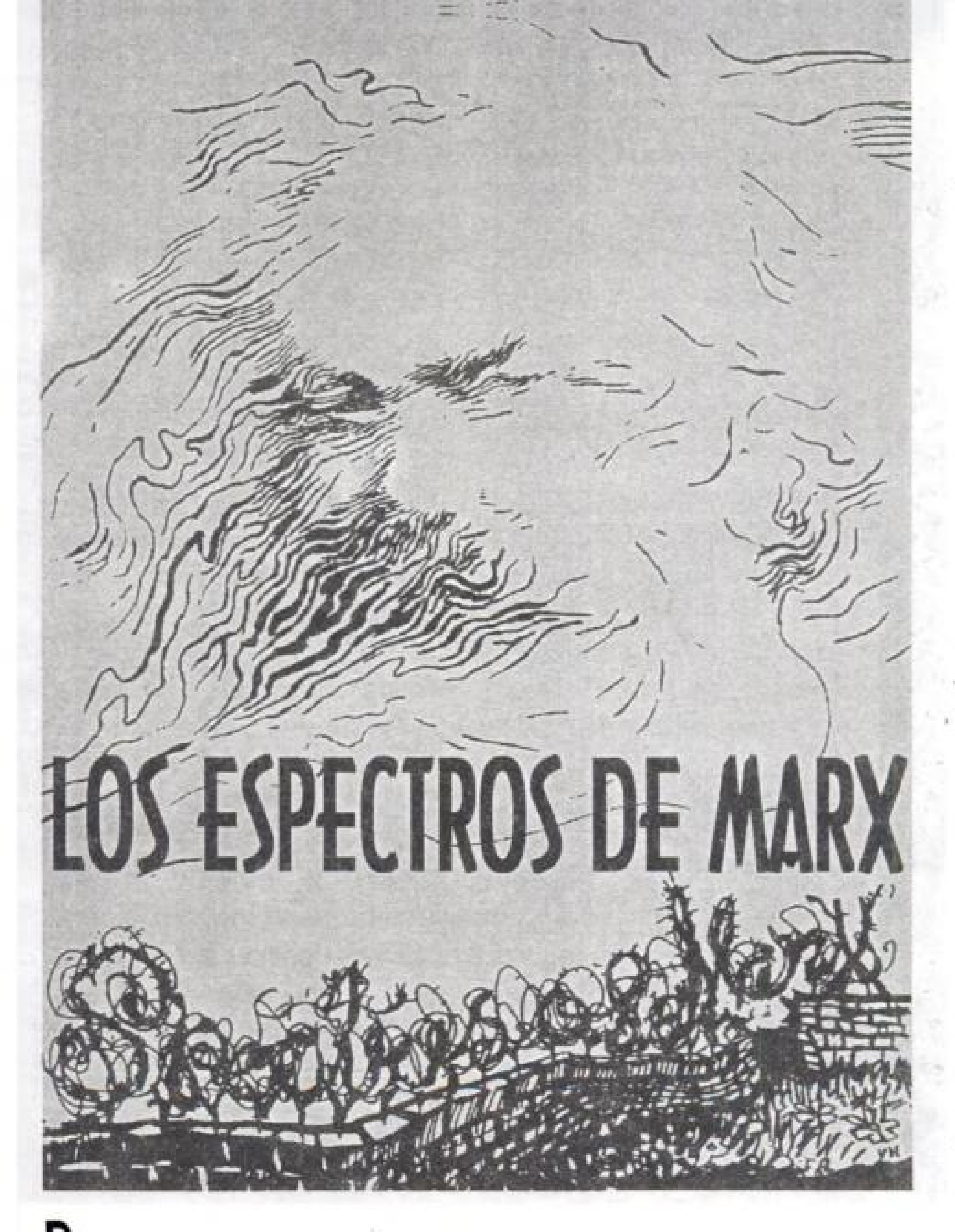


Aquí encontramos a Derrida en Oxford, inmerso en seminarios públicos y privados, o encerrado en la Biblioteca, leyendo de manera azarosa y creando una gran farsa literaria y filosófica. Porque ***"La Tarjeta Postal"*** está escrita, supuestamente, en el reverso de una serie de «postales» dirigidas a distintas personas, algunas de las cuales son reales, otras no. Cada una de ellas tiene, supuestamente, el mismo dibujo: una reproducción de una ilustración que data del siglo XIII en la que se ve a Platón de pie, detrás de Sócrates, quien está sentado, escribiendo en una mesa.

Es obvio que alguien se equivocó, porque el que escribió fue Platón, no Sócrates. -Si algo se puede decir de Platón, es que fue su taquígrafo!

Claro, y esto se opone a nuestro concepto de lo que es la filosofía. Las postales, como tales, se oponen al deseo d la filosofía de transmitir verdades eternas independientes del tiempo y el espacio. Porque hablan de las circunstancias, del tiempo, del lugar. La naturaleza misma de la postal contradice el interés de la filosofí por comunicar verdades recibidas por canales oficiales, ya que no es un objeto privado. Cualquiera la puede leer, y por lo tanto, cualquiera la puede leer mal. De esta manera, Derrida nos dice que meras circunstancias siempre influyen sobre la verdad supuestamente universal y eterna a la que aspira la filosofía.





Durante largos años, muchos marxistas consideraron que los análisis derridianos dejaban de lado la historia y la política, pese a los esfuerzos del filósofo por negarlo.
En octubre de 1991, miembros del Centro por las Ideas y la Sociedad, de la Universidad de California, decidieron celebrar una conferencia multidisciplinaria internacional:

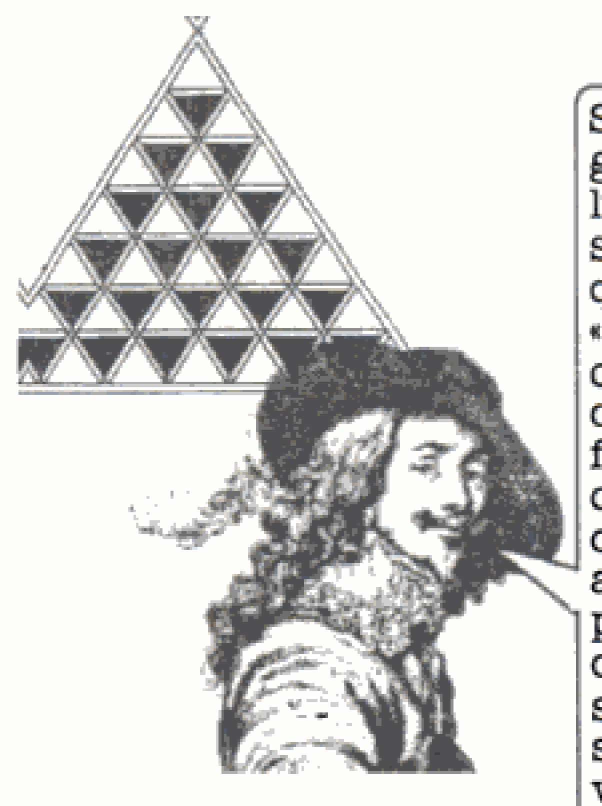
Por ser uno de los filósofos contemporáneos de mayor renombre, Derrida estaba invitado a pronunciar un discurso en la sesión plenaria. En dicha disertación sentó las bases de ***"Los espectros de Marx"***, su declaración más claramente política hasta la fecha. Pero si bien sus observaciones sobre Marx resultan un tanto solemnes, porque tratan temas serios, son igualmente humorísticas. Porque ***"Los espectros de Marx"***, además de tratar problemas relacionados con Marx y el marxismo, propone una suerte de sesión espiritista, en la que se invocan espectros, fantasmas, espíritus y apariciones... que luego intenta abordar a través de una especie de espectrología, que es como una lógica de los espectros. Este término, otro invento derridiano, se pronuncia en francés (hantologie), igual que ontología (ontologie), porque la hache es muda.

ONTOLOGÍA

es lo que se hace cuando un filósofo se sienta a pensar en el Ser, en el Fundamento de la Existencia —que da origen a todo—, en la Realidad Básica.

ESPECTROLOGÍA

por otra parte, implica estar acompañado por la No-Realidad: fantasmas, mesas que levitan, espectros. La espectrología no tiene que ver con el Ser ni la Realidad Fundamental sino con el no-ser, con los seres que hacen su aparición entre el ser y el no-ser, entre la vida y la muerte.



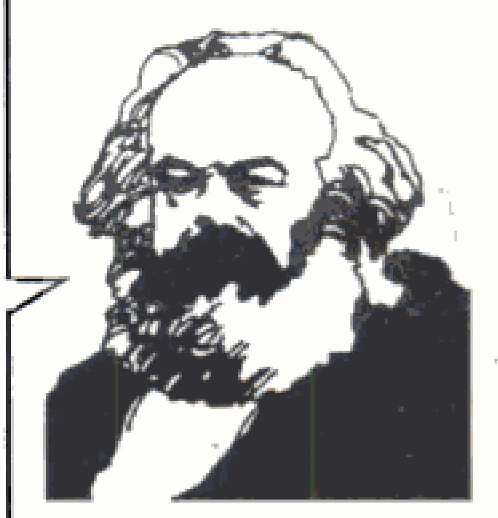
Si una configuración dada de triángulos que aparece es la «vida» y si, luego de su disolución inevitable, surge otra que es la «muerte», lo que sucede entre la «vida» y la «muerte», entre dos configuraciones cualesquiera, ha de requerir una comunicación con meras fantasías, fantasmas, espíritus, espectros... con meras huellas de las huellas, con la aparición y desaparición de apariciones que, como Hamlet, parecen atrapadas en la contemplación del significado de «ser o no ser», que por un momento parecen ser pero luego vacilan ante la visión, se disuelven y son/no son.

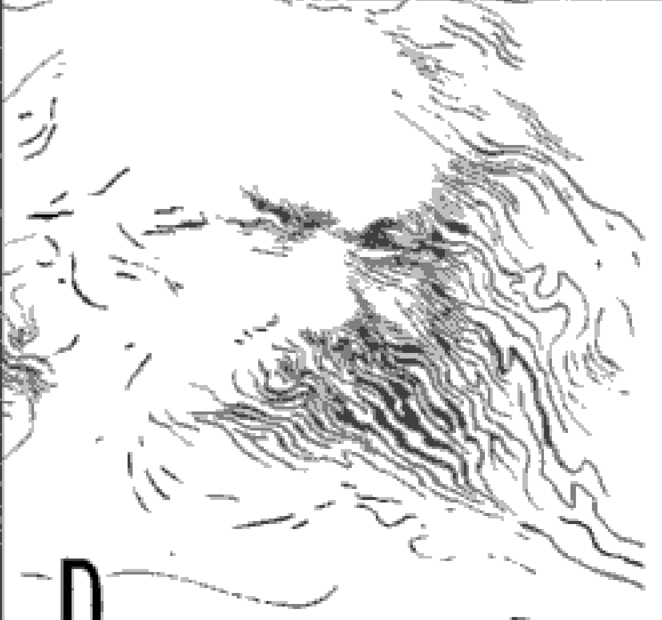
Para Derrida, ocuparse de dichos espectros entre dos cosas (como la vida y la muerte, el ser y el no ser), estar en su compañía, es una actitud política, ya que tratar el tema es tratar lo «Otro». Como esto se practica en nombre de la justicia, implica una responsabilidad. Esta **espectrología**, esta lógica de los fantasmas, va más allá de la lógica de las oposiciones binarias, del tipo de

VIDA / MUERTE

SER O / NO SER

Derrida puntualiza que el primer **sustantivo** del *"Manifiesto Comunista"* de Marx es «espectro»: «Un espectro acosa a Europa, el espectro del comunismo». Y todos los poderes del viejo continente han formado una alianza con el objeto de alejarlo, de exorcisarlo, así como, desde la ca¡da del Muro de Berlín, se ha hablado mucho de deshacerse para siempre del fantasma del marxismo. Existe la voluntad de conjurarlo, exorcisarlo, y asumir que el marxismo ha muerto y que la consumación de la política en el mundo son las democracias liberales, como la de EE.UU. Pero «acosar», en francés (hanter), también significa «frecuentar»; todos los espectros regresan con cierta frecuencia.





Derrida agrega, sin embargo, que pese a su sentido de autocomplacencia, las democracias liberales nunca habían pasado por una etapa tan difícil. Basta con considerar el desempleo, el problema de los exiliados, la exclusión de los indigentes, los conflictos económicos entre las naciones, las contradicciones presentes en el concepto del «libre mercado», la deuda externa, la dominación de la industria armamentista, la propagación de las armas nucleares, las guerras entre etnias, los gobiernos fantasma de la mafia y los carteles de la droga, y las injusticias del derecho internacional. Tal vez si deseamos exorcisar el espectro del marxismo es porque estamos muy nerviosos a raíz de nuestros propios puntos débiles.

Derrida contrapone dichas debilidades de las democracias liberales al espíritu de «la Nueva Internacional», un nuevo espíritu marxista inspirado en algunos de los viejos ideales marxistas. Expone dos razones que justifican la lealtad al espíritu marxista:

1) para contribuir a salvar la brecha entre los *ideales* y las *realidades* de la democracia liberal, y

2) para *cuestionar* los ideales de la democracia liberal.

Aunque no es marxista, Derrida admite que lo inspiró un cierto espíritu marxista que promueve el autocuestionamiento. Insiste en la necesidad de distinguir ese espíritu, del que vincula al marxismo con una doctrina y una historia de represión totalitaria. Sorprendentemente, admite también que la desconstrucción, en la forma que tomó en las últimas décadas, no hubiera sido posible, ni siquiera concebible, «en un espacio pre-marxista» (SM 92). De hecho, Derrida considera la desconstrucción una forma más radical de marxismo.

Pero no sólo los poderes de la vieja Europa quieren aventar el espíritu marxista; Marx también. En el Manifiesto convoca a la **encarnación** de la **realidad viva** de este espectro del comunismo para que se haga presente, se encarne en una presencia final, real.

Pero eso es lo que marcar el FIN del espectro... y de lo espectral.



P: ¿No estamos hablando de la nostalgia por una **presencia**, una forma de metafísica de la presencia —tema que ya tratamos—, tan prevaleciente en el pensamiento occidental? ¿No es como el anhelo de una sociedad primitiva y natural de Rousseau y Lévi- Strauss...

...o como el anhelo de Rousseau de los pechos de su madre sustituta?

R: Sí, pero también hay otra corriente en el pensamiento marxista. Según Derrida, Marx imagina la historia europea como un museo de espectros, un desfile de **espectros** que encarnan el **espíritu** revolucionario, y Marx quiere conjurarlos, en el doble sentido de invocarlos como ejemplos presentes y luego exorcizarlos, deshacerse de ellos. Marx siente que no necesita a estos meros fantasmas poéticos porque la **realidad viva,** la **presencia viva** real de la revolución es mejor que ellos. Por lo tanto, los conjura sólo con el propósito de alejarlos.

P: Según parece, para Marx la presencia viva de la revolución tiene un valor **ontológico**. La Presencia de la Revolución es la Realidad Básica. Y Marx no quiere que la frecuenten meros fantasmas, los espíritus de revoluciones pasadas. Opta por la ontología *(ontologie)*, no por la espectrología *(hantologie)*. Aunque Derrida sugiere, claro, que la supuesta presencia pura de la revolución, la **ontología** de Marx, siempre está acosada por la **espectrología**, por los espectros impuros.

Marx no invoca espectros sólo al abordar el tema de la revolución, para alejarlos. Derrida comenta que también lo hace en su clásico análisis del *valor de uso* y el *valor de cambio*.

Por ejemplo, para Marx, esta mesa de madera en la que estamos sentados tiene, primero y principal, una suerte de valor de uso natural, que constituye su *verdadero ser*, su Realidad Básica ontológica. Y podemos comer en ella gracias a su valor de uso. Es más, puedes escribir, apoyar en ella tu café, usarla como tema de conversación, hablar de su valor de uso.

Pero cuando se convierte en un producto, en algo para vender, comienza a estar poseída por una suerte de fantasma o espectro, una cosa que no es una cosa; una (no) cosa. Este aspecto de la mesa, el hecho de ser un producto, no sólo la convierte en un fantasma sino que la hace levitar en el mercado, donde conversa en comunión fantasmal con otros productos, y ostenta su valor de cambio.

Por lo tanto, el *valor de uso* de la mesa es la mesa original, *ontológica*. El hechizo fantasmagórico, *espectrológico* comienza con su condición de producto y su valor de cambio. Y Marx, luego de haber imaginado esta visión fantasmal de la mesa, intenta exorcizar a ambos. Desea regresar al *valor de uso* natural de la mesa. Quiere exorcizar el hechizo de lo espectrológico desde lo ontológico. Repentinamente, pretende ser un ontólogo, no un espectrólogo.



Pero Derrida se plantea si este valor de uso de la mesa es realmente tan puro, si está realmente ahí, primero, fundamental y ontológicamente. Y si dudamos de la pureza original y ontológica del valor de uso, el hechizo espectrológico de la forma mercancía y del valor de cambio siempre afectar a la mesa. El valor de uso supuestamente «puro» siempre estar acosado por la posibilidad espectral de la forma mercancía y el valor de cambio. La ontología de Marx *(ontologie)*, que siempre estar habitando el valor de uso de la mesa, es el hechizo de una espectrología *(hantologie)*, que a su vez, siempre habrá acosado a la ontología.

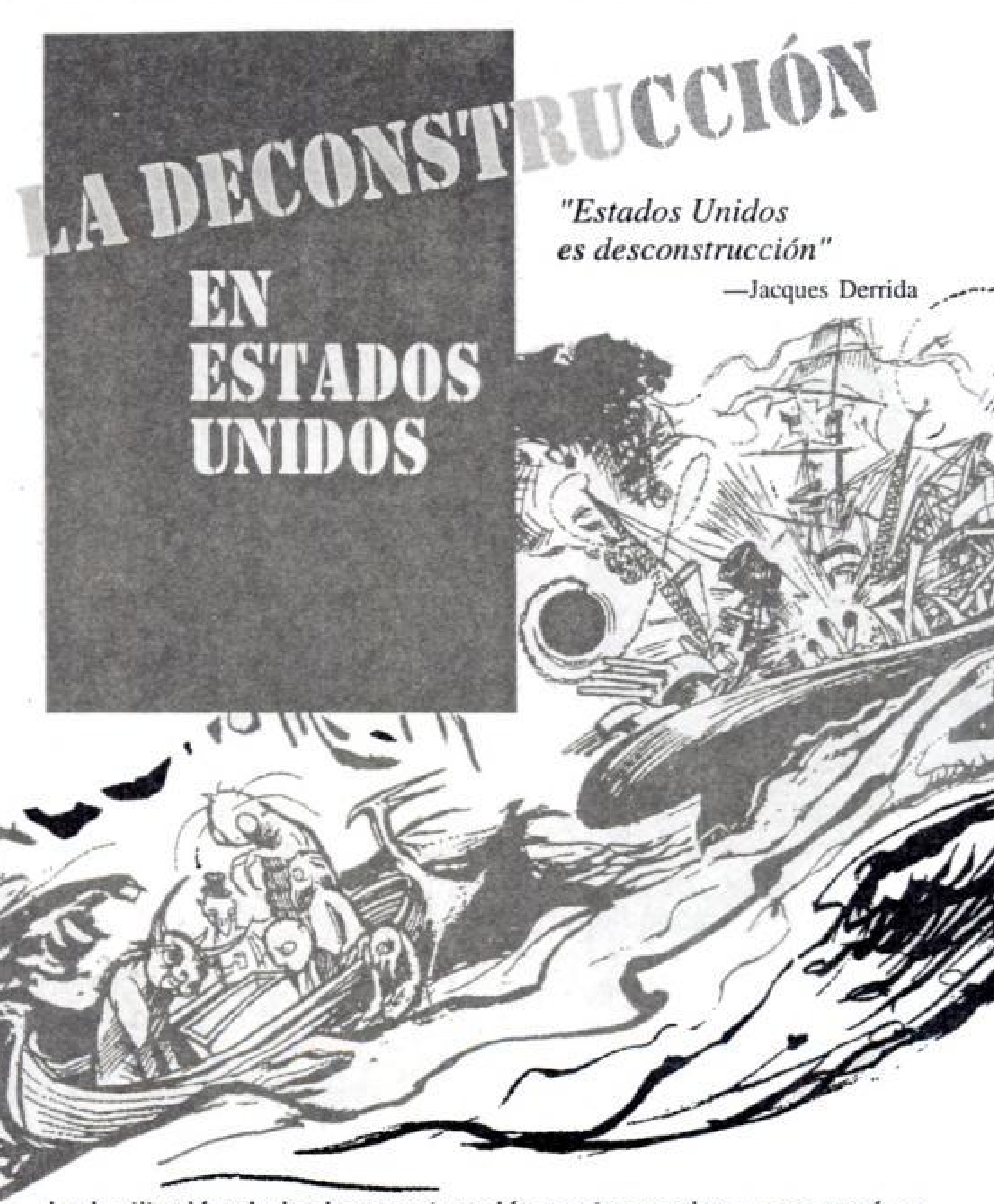
¡Qué inteligente! Porque en francés se pronuncian igual, así que el hechizo de la *hauntologie* siempre habrá frecuentado, acosado a la *ontologie*, la habrá poseído como un espectro. De algún modo, no es posible advertir la diferencia entre ambas. ¡Y acaso este no se parece a que la *différance* siempre está acosada por *différence!*

Sí, y «signe éponge» por «signé Ponge». Marx quiere liberarse de la **espectrología**, pero según Derrida nunca terminamos de conjurar, nunca acabamos con la **espectrología**. Sugiere que tal vez Marx no debería perseguir y echar a los fantasmas tan velozmente sino visitarlos con mayor frecuencia, acompañarlos en un hechizo más duradero. Porque el hechizo de la **espectrología** siempre habrá de alcanzar a la **ontología**. Dicho encantamiento es el espíritu de lo Otro y «deberíamos aprender a vivir aprendiendo, no a hablarle al fantasma sino a hablar con él o ella, aprender a cederle o devolverle la palabra, aun si está en uno mismo, en el otro, o en el otro que está en uno: los espectros siempre están allí, aun si no existen, si ya no son, si no son todavía».

LA DECONSTRUCCIÓN EN ESTADOS UNIDOS

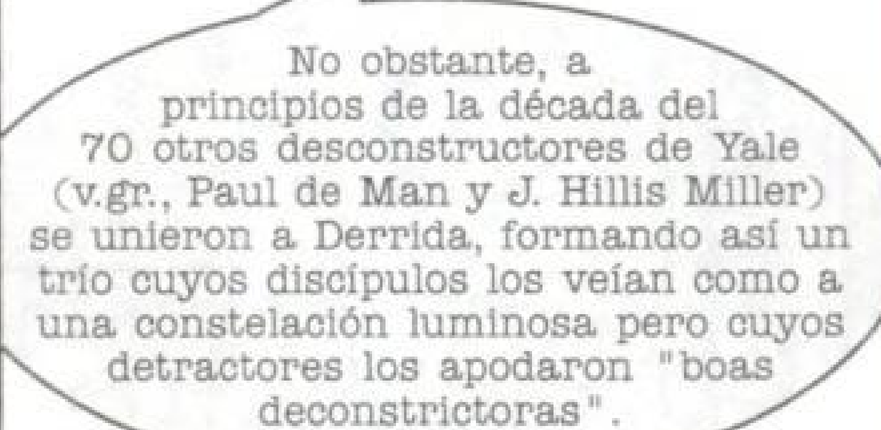
"Estados Unidos es desconstrucción"

—Jacques Derrida



La institución de la desconstrucción norteamericana empezó en un encuentro académico, ya legendario, celebrado en la Universidad Johns Hopkins en 1966. En dicha ocasión se había programado introducir el **estructuralismo** en EE.UU.; sin embargo, la conferencia cambió de rumbo cuando Derrida afirmó que dicha teoría era filosóficamente fallida y por lo tanto estaba *passé*. Así comenzó la era norteamericana del posestructuralismo.





Al año siguiente, en 1957, Derrida publicó tres grandes obras: ***"La escritura y la diferencia"***, ***"La voz y el fenómeno"*** y ***"De la Gramatología"***. Poco después comenzó a repartir su tiempo entre París y Yale, dando conferencias y dirigiéndose a distintos públicos que en un principio no sabían qué opinar sobre él. Después de todo, la filosofía le debía un abordaje nuevo y radical. Más aún, de joven ya ocupaba un lugar entre los grandes filósofos de la historia y, por haber ideado un método que se consideraba casi incomunicable, no habría de tener herederos.



Paul de Man fue el ejemplo resplandeciente de lo que se llamó la «Escuela de Yale». El atravesó los cielos de la deconstrucción como un meteoro, adaptando el pensamiento derrideano al estudio de la literatura. Poco después, el análisis norteamericano de la deconstrucción superó a su discípulo francés y se extendió a partir de unas pocas universidades como Yale, Johns Hopkins y Cornell, hasta revolucionar y politizar los departamentos de literatura y humanidades primero de todo el país y luego del resto del mundo.

Derrida siempre había intentado anular la diferencia entre la literatura y la filosofía. Paul de Man tomó el aspecto literario de la obra de Derrida y, junto con otros críticos, convirtió a la desconstrucción en un método susceptible de ser comunicado.

Paul de Man, al igual que Derrida, localiza las oposiciones binarias de los textos, pero se muestra reticente a hacer uso del lúdico, complejo y deslumbrante estilo derrideano, con sus juegos de palabras y sus mecanismos de puntos de inflexión. De Man opta por una prosa más convencional: sobria, rigurosa y analítica.

La deconstrucción practicada por Paul de Man demuestra de qué manera un texto desarma sus propios significados privilegiados o tradicionales. Porque, según él, la lectura de cualquier texto se estanca en una suerte de aporía, de represa entre los niveles retóricos y literales del significado.





¿Niveles retóricos y literales?

Si. Veamos dichos niveles en un fragmento del poema «Entre escolares», de William Butler Yeats.





Oh, castaño
floreciente
de hondas y fuertes raíces,
¿eres la hoja, el tronco o el capullo?
Oh, cuerpo entregado a la armonía
Oh, mirada resplandeciente,
¿cómo distinguir
del baile a la bailarina?

Según de Man, el último verso permite dos lecturas:

1 **De manera figurada:** pasa a ser un pregunta retórica. Dice, en efecto, que no podemos distinguir a la bailarina de la danza, que la *forma* de la danza y su *ejecución* concreta son idénticas, se funden y unifican. Esta es la interpretación tradicional.

2 **De manera literal:** supone que *podemos* diferenciar a la bailarina del baile, y se plantea qué necesitaríamos para hacerlo. Considera que la **forma** de la danza y su **ejecución** son de algún modo, dos cosas separadas.

Si es así, no se puede defender ninguna de las interpretaciones establecidas de los textos. Toda lectura es paralizada (como por la acción de una boa constrictor) en la **indecidibilidad** del significado. Este tipo de lectura desconstructiva se difundió en las universidades norteamericanas en las décadas del 70 y 80. Era un método nuevo y sofisticado, plagado de palabras y frases extrañas y sonoras. Lo tomaron prestado diversos grupos (feministas, homosexuales, minorías étnicas) que se sentían víctimas marginadas de los valores centrales de la cultura. Se valían de los procedimientos y de la jerga propios de la desconstrucción no sólo para abordar textos sino también para oponerse y subvertir aquellos libros, personas o instituciones establecidos a los que consideraban sus opresores. Al poco tiempo, en los cursos para el doctorado de Lengua las clases teóricas cobraron tanta importancia que igualaron a las de literatura. No sólo deconstruyeron las lecturas tradicionales de los textos, sino que en las clases de literatura moderna, por ejemplo, los autores centrales «varones blancos y muertos», como Hemingway o Frost, podían muy bien ser reemplazados por novelistas mujeres, o pertenecientes a una minoría étnica, u homosexuales, antes marginados.



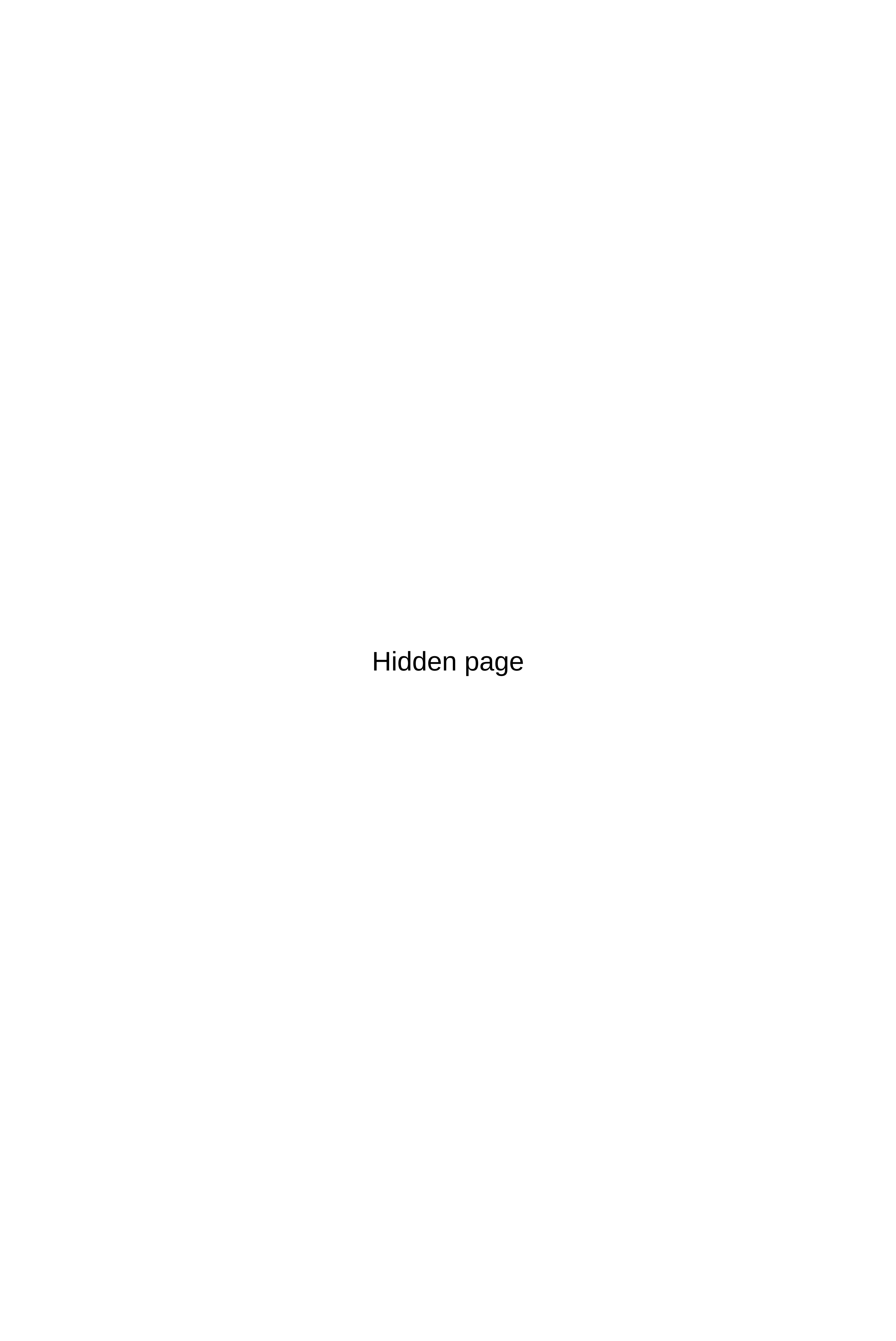
P: ¿Pero alcanza con el método de deconstrucción de Paul de Man? Deconstruir algo no implica sólo demostrar cómo un elemento marginado se puede considerar central, cómo puede *subvertir* al elemento central (llevando a la **aporía**, a la *indecidibilidad)*, sino ir *más allá* del empate entre los opuestos binarios para verlos danzar en el libre juego de las diferencias.

R: Exacto. A pesar de que de Man fue un crítico talentoso y sutil, su manera de deconstruir se convirtió en un producto de consumisión masiva, y sus lecturas de textos desconstructivas tendieron a concluir en **aporías**, en callejones de significado sin salida. Pero si todo texto ha de terminar allí, entonces la indecidibilidad se revela como algo bastante decidible, mecánico. Los enemigos políticos de este tipo de desconstrucción temían que la «indecidibilidad» pudiera conducir a la inacción política y por ende, a la perpetuación del statu quo.



Al observar este ambígrafo, nuestra atención no queda atrapada en la brecha neutral que se establece entre las caras y la vela, sino que va y viene indefinidamente. Por eso, para Derrida, debido a que el sistema se basa en la diferencia, ni la vela ni las caras pueden expulsar a la «otra» de su propio dominio: cada alternativa contiene a la otra. El sistema no se paraliza, por el contrario; se mantiene en movimiento en el libre juego.

Pero si la carrera de Paul de Man alcanzó su momento de esplendor y luego se estrelló como un meteoro, no se debió a esta distorsión del enfoque derrideano.


Hidden page

R: En diciembre de 1987, el *New York Times* publicó una nota titulada:

New York Times

ENCUENTRAN ARTÍCULOS DE UN ESTUDIOSO DE YALE EN PERIÓDICO NAZI

Según esta nota, Paul de Man, el gurú de la deconstrucción en la literatura norteamericana, había sido colaborador de una publicación pro-nazi desde 1940 hasta 1942, durante la ocupación alemana en Bélgica, en la Segunda Guerra Mundial.

P: ¡Qué terrible!

R: ¡Una terrible ironía! Claro que los detractores de Derrida, de la deconstrucción y de Paul de Man, aquellos que los habían llamado boas deconstrictoras, utilizaron esta noticia para vengarse. Era como si la historia hubiera puesto en sus manos un argumento contra la deconstrucción de más peso que cualquier oposición teórica que pudieran esgrimir. Durante años, los líderes más puros y sagrados de la deconstrucción habían guardado silencio con respecto al pasado cuestionable de Paul de Man.

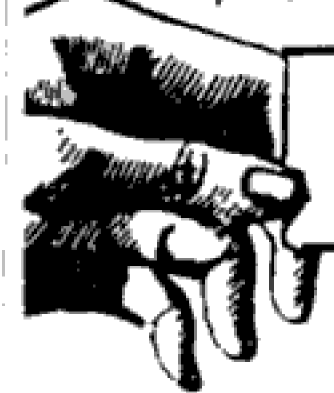
P: ¿Hablaste de detractores?



Un grupo de deconstructores de renombre, con Derrida a la cabeza, dio a publicidad sus respuestas ante el descubrimiento de los artículos de Paul de Man. Debe acreditárseles que no intentaron ocultar ni ignorar las acusaciones. La respuesta de Derrida a la noticia sobre su gran amigo y colega se tituló: «Como el sonido del mar profundo dentro de una conchilla: la guerra de Paul de Man».

Allí, Derrida proclama que tenemos la obligación de respetar el derecho de De Man a ser distinto de otros y de sí mismo. Además, afirma que lo que siente por de Man es, principalmente, compasión, y que no deberíamos juzgarlo sólo por algo que hizo en su juventud y olvidar su aporte como pensador, escritor, teórico y profesor durante cuarenta años. Señala que atacar o defender a Paul de Man considerando que esto no puede afectarlo, ya que está muerto, es atacar o defender a la deconstrucción. Por último, dice que le gustaría sopesar las evidencias con cuidado, asumiendo la responsabilidad de responder por su amigo muerto, al tiempo que no lo defiende a él ni se defiende a sí mismo; pero agrega que no está seguro de que eso sea posible.

Derrida también nos ofrece una lectura exhaustiva de algunos párrafos tomados del artículo que nos ocupa, publicado en el periódico pro-nazi *Le soir.*



Por un lado, admite que De Man, indudablemente, parece estar a favor de las fuerzas alemanas que ocuparon Bélgica.

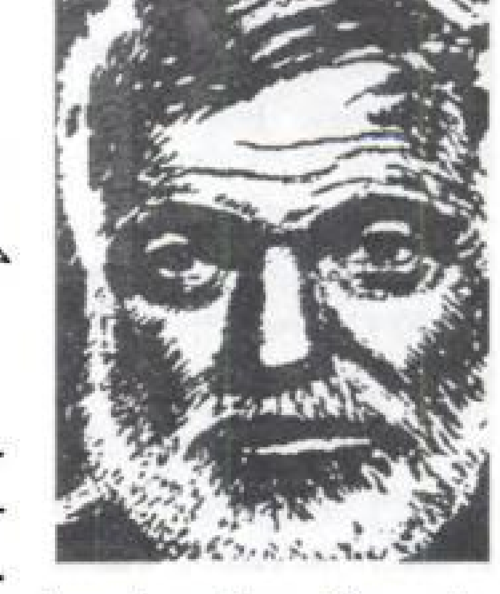
Pero, por otro lado, descubre que el artículo «está escindido, desarticulado, e incurre en permanentes conflictos».

En otras palabras, Derrida comienza haciendo simplemente lo que mejor sabe hacer: deconstruir. Lee el artículo tomando la dirección contraria a la que indica su significado e intención obvios, desmenuza los conflictos creados entre el sentido y sus implicancias y demuestra que el texto nunca significa sólo lo que expresa ni expresa sólo lo que significa.

De este modo, (por un lado) condena a De Man por lo que parecen ser un lenguaje y un sentimiento antisemita, pero (por otro lado), cree escuchar en el mismo fragmento la voz de un Paul de Man típicamente inconformista «que resuena en lo profundo» de esa prosa antisemita (como desde adentro de una conchilla), expresando una crítica velada y encubierta del «antisemitismo vulgar».

Por un lado, Derrida reconoce que De Man, en efecto, colaboró en un periódico pro-nazi, responsabilizando a los judíos por desestabilizar a Europa en el siglo XX. Agrega que, en efecto, De Man consideraba que los judíos eran fríos, desalmados y racionales, y que sus escritores eran de segunda categoría. Y que, en efecto, sugirió como «solución al problema judío» implementar su deportación masiva. Para Derrida, estas declaraciones son imperdonables.

Sin embargo, dedica las páginas siguientes a una especie de inversión deconstructiva.



Advierte que en el mismo artículo, De Man elogia a Gide, Kafka (que era judío), Lawrence y Hemingway.

Para Derrida, esta lista resulta insolente porque dichos escritores no eran fascistas, y uno de ellos incluso era judío. ¿Habr sido la manera de Paul de Man de subvertir sutilmente la doctrina nazi? Luego, Derrida se detiene en una suerte de aporía deconstructiva, un momento de indecidibilidad con respecto a la frase «antisemitismo vulgar». ¿Qué quiere decir De Man: que hay un *antisemitismo aceptable* y uno *vulgar*, o que todo antisemitismo es vulgar? ¿Es posible encontrar algunos hilos en el texto, en realidad, una crítica inconformista encubierta a todo antisemitismo? ¿Será entonces sutilmente projudío?

¿No será mucho?

Eso es, precisamente, lo que preguntaron los críticos de Derrida. Juzgaron que «Como el sonido del mar profundo dentro de una conchilla: la guerra de Paul de Man» era el ejemplo *par excellence* de la irresponsabilidad crítica. Muchos lo tomaron como una apología vergonzosa en favor de Paul de Man; un artículo en el cual, alegando que la deconstrucción es antitotalitaria, Derrida demuestra que no es capaz de criticar al totalitarismo, ni mucho menos.

Pero lo que más les sorprendió fue que Derrida declarara que criticar a De Man equivalía a reproducir un *«gesto exterminador»*, que lo considerara una víctima de las mismas estrategias totalitarias por las que había sido condenado. Algunos críticos pensaron que la respuesta de Derrida frente al escándalo era inconsistente, y que si hubiera guardado silencio le habría hecho menos daño a la desconstrucción, cuya validez en tanto fuerza intelectual ahora quedaba cuestionada. ¿Cómo puede ser antitotalitaria e iconoclasta -preguntarán— si sus seguidores intentan, tan descaradamente, defender a sus héroes por medio de las estrategias desconstructivas revirtiendo hechos que resultan obvios?

Además, puntualizaron que ahora se podría decir que la estrategia de lectura de Paul de Man, para quien los textos eran «ilegibles» y conducían a una **aporía**, a la indecidibilidad, llevaba agua para su molino, ya que tendía a borrar el significado de sus primeros escritos.

Tal vez Derrida, que de algún modo, se sentía inmune a las inculpaciones por proveer de una base filosófica al lenguaje de la «corrección política» en el ámbito universitario no advirtió que en ese momento estaba hablando de una manera políticamente incorrecta. Cualquier respuesta intelectual que diera, por más que fuese inteligente y refinada, no podría hacer frente a los fuertes sentimientos asociados a la relación establecida entre los judíos y los alemanes durante la Segunda Guerra.

A todo esto, y a la crítica de que la desconstrucción había demostrado ser incapaz de combatir al totalitarismo o a cualquier otra cosa, Derrida respondió de manera filosófica, preguntando: "¿Qué es una cosa?". Porque, para él, el totalitarismo, como cualquier cosa, no es sólo la cosa misma, sino que contiene la huella de su opuesto. Pero también respondió de manera emocional al agregar que la reacción de sus críticos se basaba en el miedo y admitir que él también temía.

Se sintió tan frustrado ante la actitud de la prensa y los críticos, que escribió **«Biodegradables: siete fragmentos diarios»**, donde ridiculizó lo que juzgaba una agresión irreflexiva a De Man y un ataque injustificado a la desconstrucción y a su persona, que, después de todo, nada tenían que ver con el nazismo.





¡Al fin llegamos al punto!

R: ¿A qué punto?

P: Si hay algo que Derrida nos enseñó, fue a darle importancia a lo marginal. Y en toda esta discusión, ésta es la primera vez, desde que Derrida era un niño, que los sentimientos superaron al intelecto y se ubicaron en el centro de la atención.

Deconstrucción y Budismo



R: Y esto nos lleva a la crítica budista. El budismo *Madhyamika* (Del camino intermedio) se vale de algunos de los argumentos que utiliza la descontrucción; con su lógica desconstructiva suele molestar y confundir a los hindúes y a otros budistas. Por ejemplo, la afirmación, propia del camino intermedio, de que «Buda no le enseñó nada a nadie en ningún lugar», no niega la realidad histórica del Buda, pero cuestiona la aparente cosidad de las cosas, personas y lugares. Al igual que a Derrida, a los budistas se los acusó de caer en el **nihilismo** por enseñar que nada existe. Sin embargo, según rezan los siguientes dichos budistas, *"Cuando no se encuentra una cosa, ¿cómo puede haber una nada**"* y *"Yo no niego nada, pero tampoco hay nada que negar"*.

* En inglés «nothing» = «no-thing» = ninguna cosa (Nota de la T.)

Igual que la desconstrucción, el budismo del camino intermedio evita emplear palabras y conceptos como si fueran expresiones de algún Gran Más Allá. Pero en lugar de intentar desconstruir las instituciones centrales establecidas o las ideas metafísicas que las sustentan, como hace la desconstrucción norteamericana, apunta al interior del ser humano, no sólo a sus estructuras intelectuales sino, lo que es más importante, a la base emocional del apego.




¿No te creaste tú ni tampoco te creó algo que no eres tú?
Así, me habría creado la nada, lo cual es imposible.
No, es cierto. El diablo se fue y el lugar donde estuvo una vez sólo es un vacío.
Así que no te puedo ubicar lógicamente. ¡No puedes existir! ¡No tienes existencia inherente! ¡Eres el vacío!
¡Y hasta el vacío está vacío!
PUUF!!!!!
PUUF!!!!!

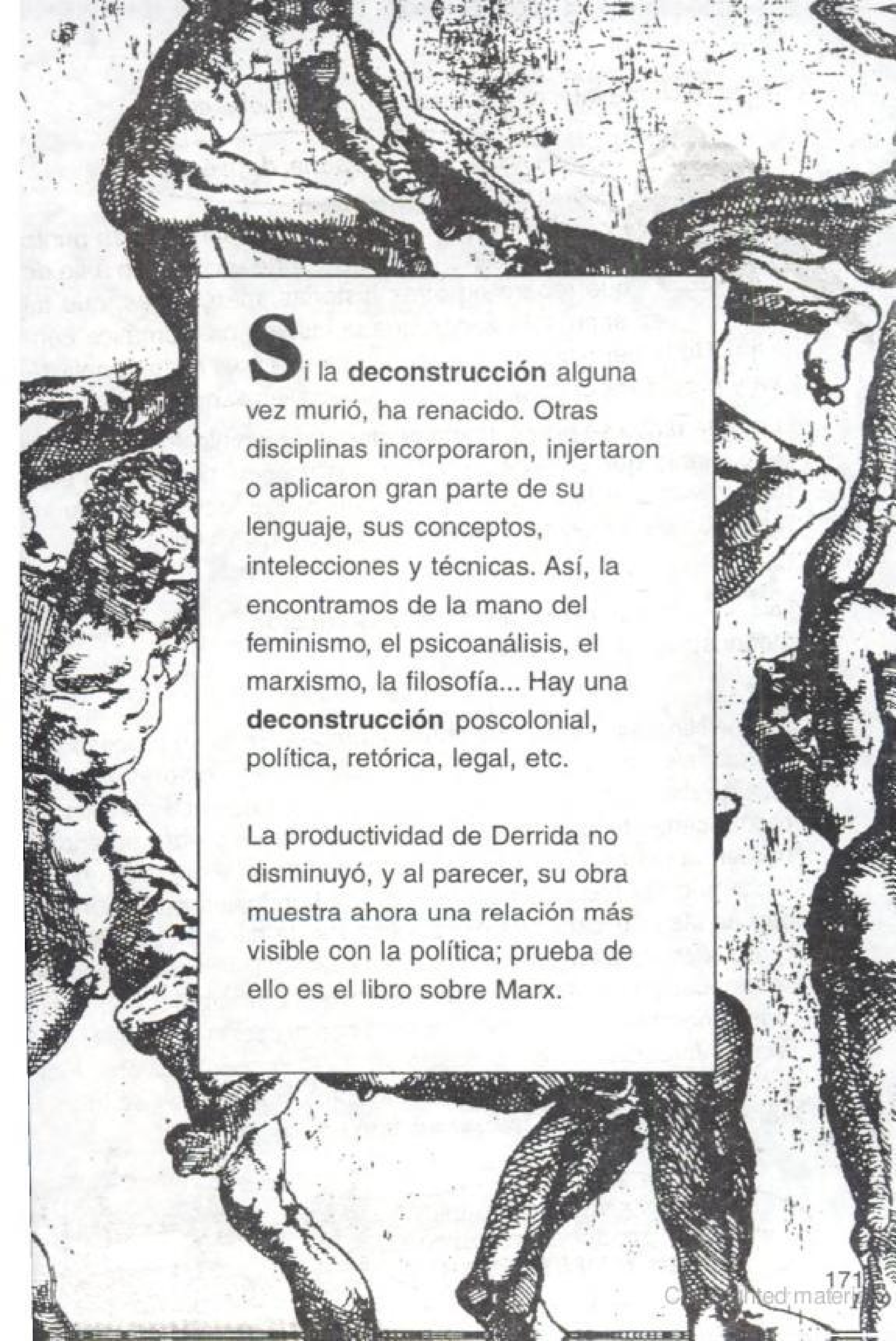
P: ¿A qué se debe que la psicoterapia no haya adoptado las ideas deconstructivas?

R: En realidad, la deconstrucción también causó un fuerte impacto en el campo de la psicoterapia. La psicoterapia deconstructiva descentraliza la relación entre el terapeuta y el paciente. Según los enfoques terapéuticos tradicionales, el terapeuta se considera el experto; él es quien está detrás del mostrador, el que toma notas. Y le gusta concebirse como el profesional capacitado. Hasta cree que tiene acceso al conocimiento objetivo, científico... que puede percibir de una manera inmaculada el estado del paciente. Dicho conocimiento está compuesto, por lo general, de nociones fijas acerca de lo que es una psique sana o enferma. El terapeuta confía en que es capaz de etiquetar al paciente con rapidez y decir, por ejemplo, que tiene una «fijación en la etapa anal retentiva» u «oral incorporativa» o «fálica temprana». ¿Pero se trata, realmente de percepciones inmaculadas o de meras ilusiones de certeza?

Los terapeutas deconstructivos opinan que todo conocimiento, incluso el científico, está influido por la perspectiva personal y que cualquier punto de vista, aun el científico, es producto de las influencias e ideologías de la cultura dominante.

Por lo tanto, en vez de adoptar una posición tajante de expertos, los terapeutas deconstructivos parten de la curiosidad y la colaboración, toleran la ambigüedad y la confusión, se dirigen lenta y cuidadosamente hacia la definición del problema y propician el conocimiento propio del paciente y el uso de su propio lenguaje. El terapeuta pone sumo cuidado en descubrir los aspectos positivos del paciente y lo considera un experto en cuanto al modo de vivir su propia vida. Permite que cuente su historia y emplea su mismo lenguaje para responderle. En vez de hacer que se comporte de determinada manera (enseñándole, controlándolo o enfrentándolo), abre un espacio para que el paciente pueda verse a sí mismo y a su problema de otras maneras.

Los terapeutas tradicionales presuponen que el paciente tiene un yo o self esencial que actúa en todas las situaciones; los terapeutas deconstructivos dejan que surjan los múltiples yoes e historias del paciente, influidos por diversos contextos. El paciente puede ser, por ejemplo, amante, padre, hijo, colega, deportista y jefe. Si el terapeuta no da por sentado que el paciente tiene un único yo verdadero, tampoco lo etiquetar de «facilitador», «acusador», etc.



Si la **deconstrucción** alguna vez murió, ha renacido. Otras disciplinas incorporaron, injertaron o aplicaron gran parte de su lenguaje, sus conceptos, intelecciones y técnicas. Así, la encontramos de la mano del feminismo, el psicoanálisis, el marxismo, la filosofía... Hay una **deconstrucción** poscolonial, política, retórica, legal, etc.

La productividad de Derrida no disminuyó, y al parecer, su obra muestra ahora una relación más visible con la política; prueba de ello es el libro sobre Marx.

Barbara Johnson realiza una deconstrucción feminista y es conocida por dos obras. En la primera, ***"La diferencia crítica"***, aplica el método «retórico» de Paul de Man a textos de Roland Barthes, Herman Melville, Edgard Allan Poe y Jacques Lacan*. En la segunda, ***"Un mundo de diferencia"***, va más allá del campo literario y aplica la deconstrucción a las diferencias políticas en las relaciones entre los géneros y las razas. También analiza los supuestos y valores que determinan qué libros se aprecian y leen, e indaga cómo funciona la crítica en las instituciones. Así es como extiende el concepto de diferencia al mundo en su totalidad, sin limitarlo al campo literario.

Feminismo

Los modelos literarios, todas esas obras de hombres blancos muertos (Shakespeare, Hemingway, Milton, Platón), ¿las escribió Dios sobre tablas de piedra?

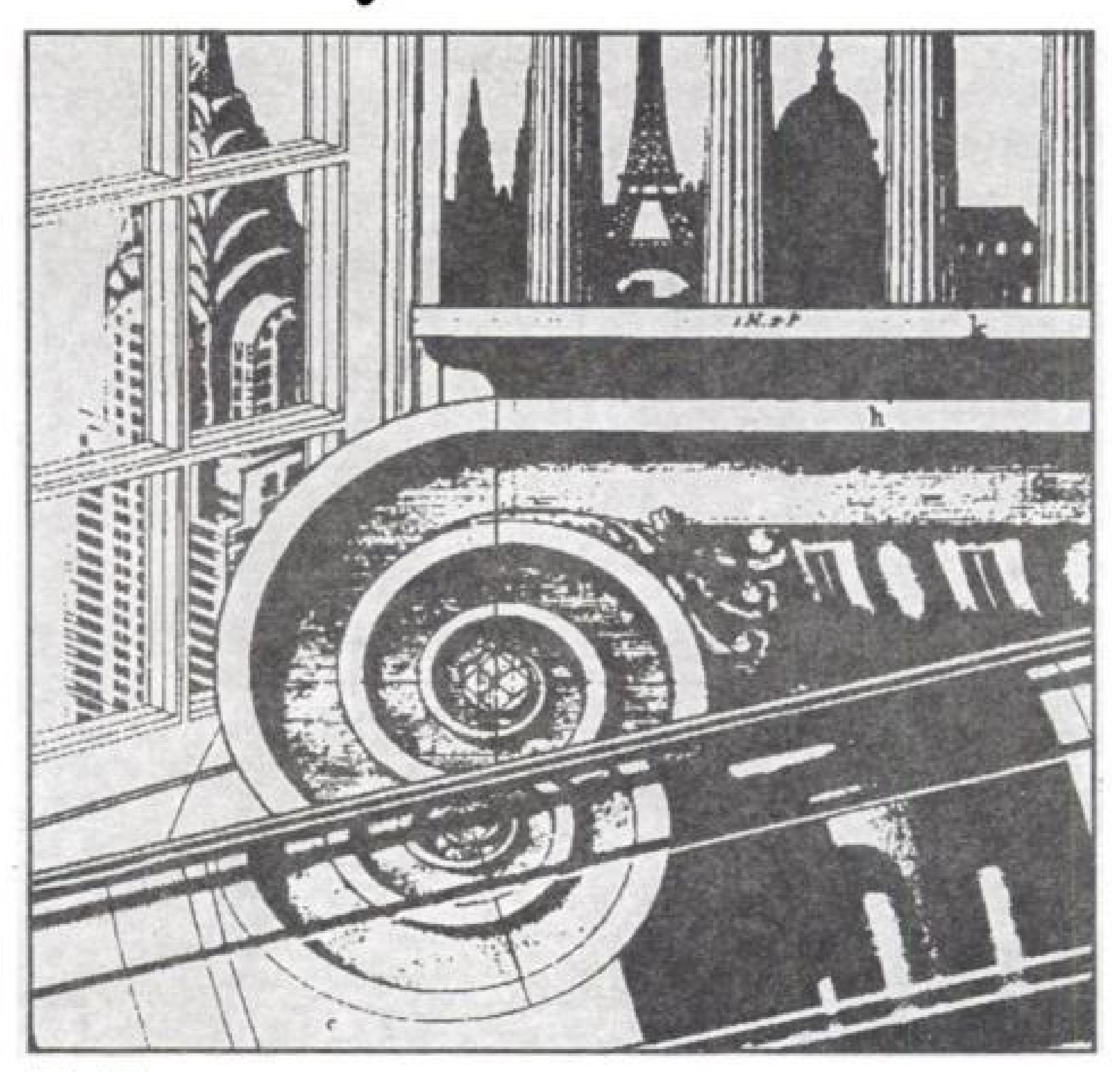
No, esos modelos los construimos hombres blancos muertos, como yo.

Bueno, ya que tenemos poco tiempo este cuatrimestre, vamos a estudiar rápido a Hemingway y a Milton e incluiremos Jazz, de Toni Morrison y Frankenstein, de Mary Shelley. Las mujeres y los escritores que trataron problemas étnicos en sus obras fueron marginados durante demasiado tiempo. ¡Y tienen el mismo derecho que Shakespeare a ser centrales!

¡Ay! ¿Qué hice? ¡Justo cuando estaba empezando a comprender a Platón!

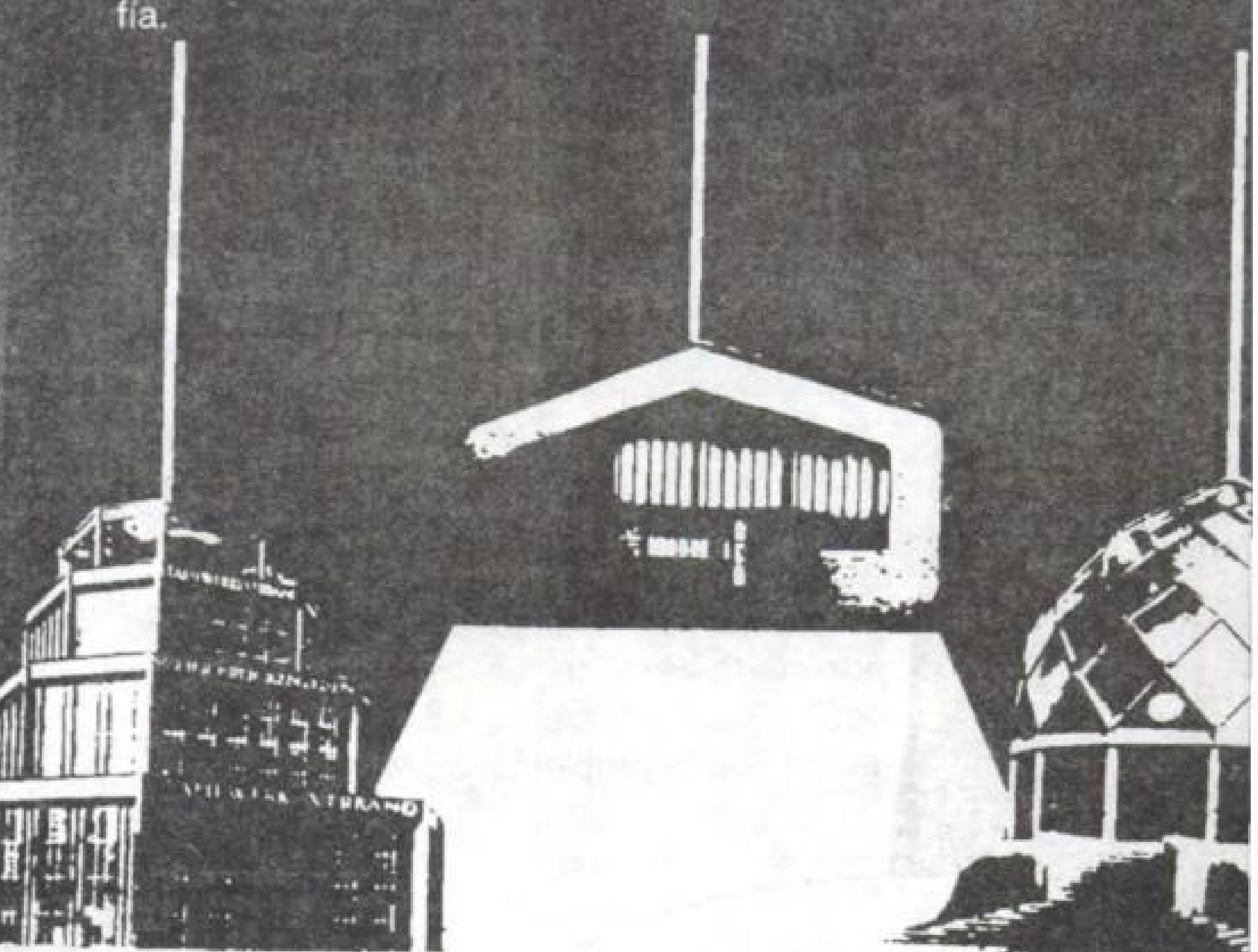
*Ver **Lacan para Principiantes**, de esta misma serie.

Arquitectura



Más que luchar por la pureza y la unidad de la forma que busca la arquitectura moderna, el arquitecto deconstructivista celebra la asimetría, la complejidad, la contradicción, el desplazamiento y las incompatibilidades del estilo, la función y la forma. En lugar de abandonar la ornamentación, se solaza en el juego de lo *superfluo*, lo *accesorio*... combinando lo interior con lo exterior, el espacio público con el privado, el estilo moderno con el renacentista y el francés, y los elementos funcionales con los decorativos.

Las cañerías, por ejemplo, pueden tener una función decorativa en el exterior de la estructura, la cual tiene la forma de una Biblioteca Griega pero está decorada con pirámides egipcias y estatuas de Thoth que cuestionan a las columnas corintias, todo esto iluminado con luces de neón, como en Las Vegas. Por lo tanto, para los deconstructivistas, la arquitectura es una manera de quebrar los opuestos binarios que la caracterizaron —el espacio público y el privado, el interior y el exterior, la forma y la función—. Es una manera de hacer filosofía.



Aunque los estilos no se mezclan al azar, sino que se combinan d manera tal que se cuestionan unos a otros. Una función (como pued ser la de habitar en un espacio) no se abandona simplemente, sin que es desplazada por la *ornamentación*, tal vez poniendo una gárgo la alrededor de la alacena, poniendo en tela de juicio el habitar y l función. Así, la arquitectura deja de ser un arte del espacio o un manera de proveer un lugar donde vivir, y se transforma en una explo ración del juego de las diferencias, que excede al espacio y por tant hace posibles y cuestionables al espacio y la manera de habitarlo.

DERECHO

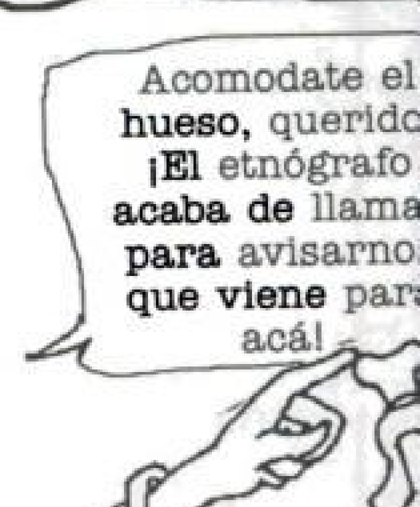
En el campo legal, la deconstrucción dio origen a un movimiento llamado **Estudios Legales Críticos**, o ELC, que provocó luchas internas en los departamentos de las mejores facultades de derecho, como la de Harvard. Según los ELC, las verdades convencionales en las que se sustentan las leyes se basan en los prejuicios de la clase central y poderosa. Los ELC comienzan la tarea de deconstruir tales verdades analizando sus axiomas centrales. En su tribunal, las leyes se interpretan del mismo modo que Derrida podría interpretar a Rousseau: se deconstruyen, y se exponen sus ambigüedades. Así, cualquier juez puede optar por cualquiera de las interpretaciones, pese a que el fundamento de su decisión se ha vuelto problemático.

Las leyes del hombre blanco se basan en el supuesto de que su dios es central y mejor que el ran espíritu, que es marginal. ¿Pero por qué no pensar lo contrario? ¡Por ende, la ley del hombre blanco no tiene fundamentos para seguir reteniendo nuestras tierras ancestrales!

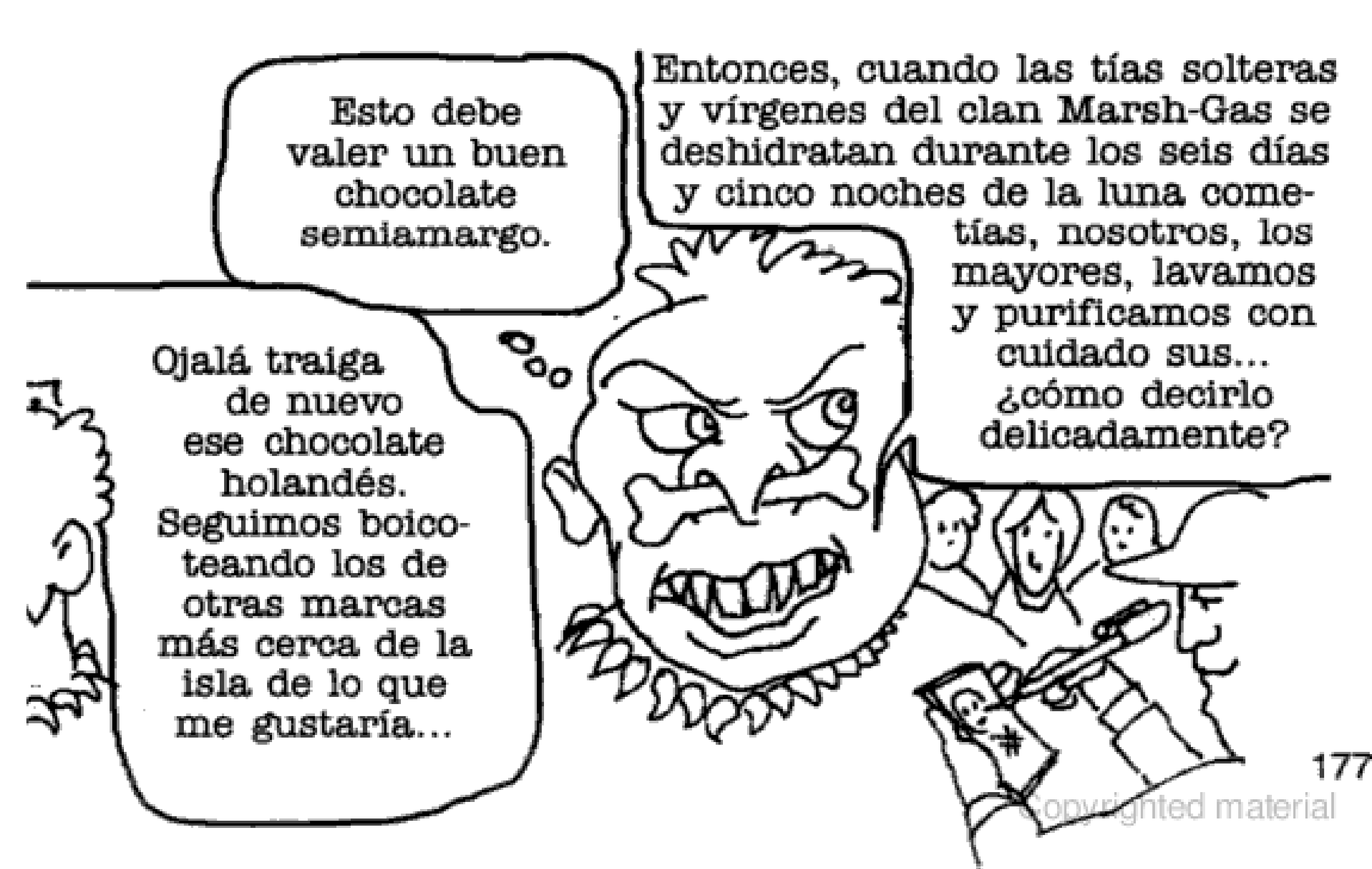
(Abuelo del autor)



Tradicionalmente, los etnógrafos se consideraron la autoridad sobre otras culturas por haber estudiado métodos rigurosos para llegar a la verdad sobre ellas y *transmitirla* de manera desinteresada. Distinguieron su posición de la del misionero, el administrador colonial, el viajero, el comerciante. Después de todo, se sentaron alrededor de la hoguera en los campamentos de los nativos y los escucharon objetiva, neutral y científicamente.



Pero en realidad, muchos etnógrafos apenas aprenden la lengua de los nativos y observan sólo una parte de su cultura. Sin embargo, construyen la idea que se forman de toda esa cultura sobre esa base, lo cual presenta algunos problemas. Los lugareños bien pueden haber inventado algunas historias a fin de obtener un poco de chocolate. El profesional quizás crea erróneamente que su proceder le brinda información fidedigna. Por lo tanto, ni él ni su objeto de estudio son tan inocentes. Las descripciones del etnógrafo siempre son una **grafía** —*una escritura*—, una traducción, un texto, y están contaminadas por fuerzas culturales que no se someten a examen. Las ideas que se forja de una cultura pueden ser una manera de ejercer un poder colonial sobre ellas. Por eso, algunos etnógrafos buscaron descentrar el encuentro etnográfico advirtiendo sobre estos problemas y probando maneras de devolverles la autoridad cultural a los informantes. Una de ellas consiste en dejar de confiar en un solo informante y propiciar una etnografía colaborativa en la que los informantes nativos presentan sus historias colectivamente, relatándolas a través de una multitud de voces diferentes, que no necesariamente concordarán entre sí.



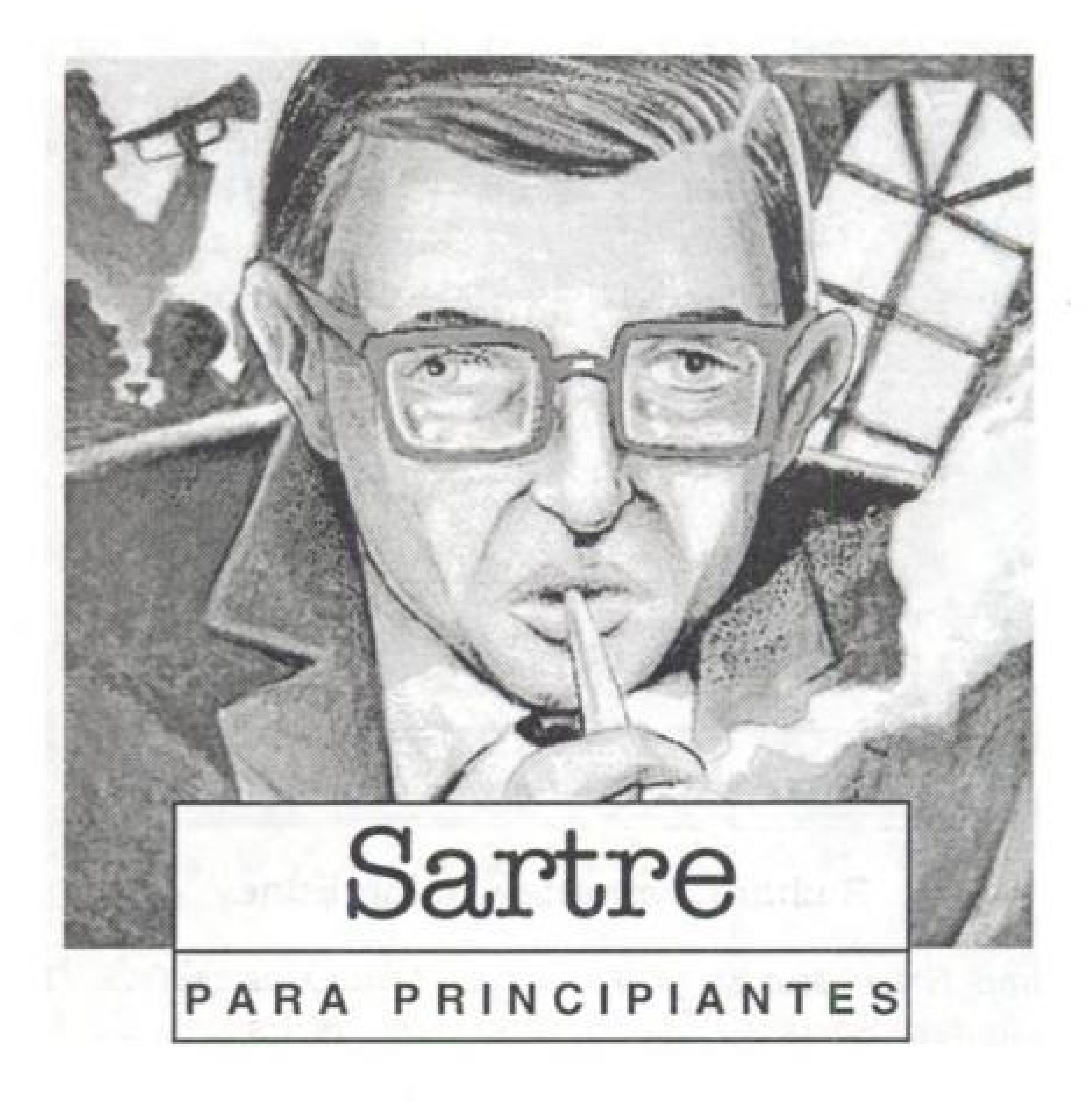
La deconstrucción y la moda



Ideada por tres estudiantes de arte belgas (Dries van Noten, Ann Demeulemeester y Martin Margiela), la moda deconstructiva surgió como reacción ante la conciencia de marcas y diseñadores de la década del 80. El look deconstructivo se distingue por sus prendas grises, sin terminar, con costuras y forros visibles. Hizo furor a principios de la década del 90.

Indice Temático

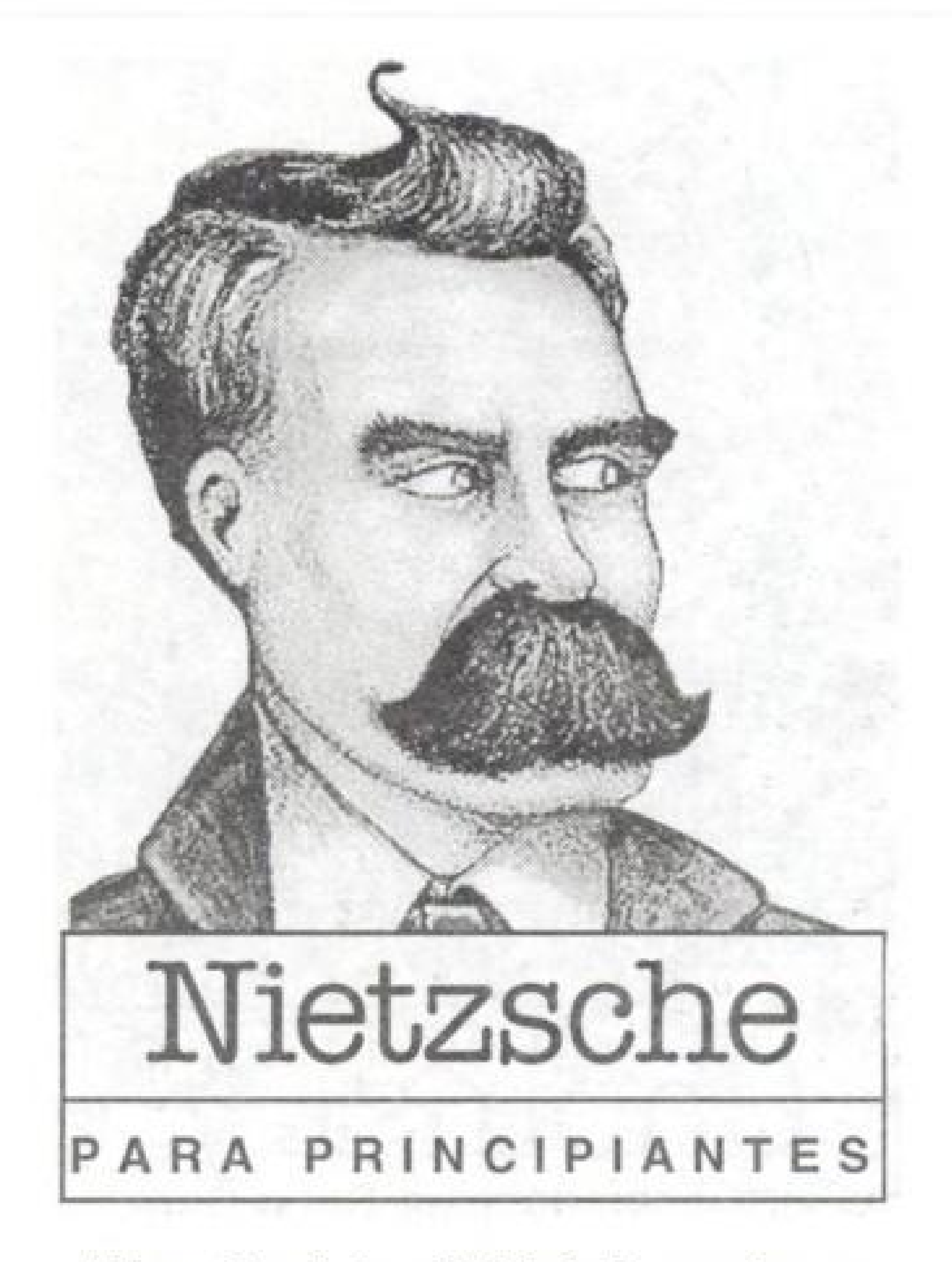
Indice



Donald D. Palmer

Jean-Paul Sartre fue miembro de la resistencia francesa durante la Segunda Guerra Mundial, novelista, autor de teatro y fuerte influencia en la vida intelectual y política de su país. Como pensador, marcó un punto de no retorno en la filosofía contemporánea. El "existencialismo", sus ideas y sus ideales aún son banderas de **"existencialismo socialmente comprometido"**.

Sartre para Principiantes presenta los hechos significtivos de su vida, examina sus primeros trabajos filosóficos e introduce de lleno al lector en los principales conceptos de *El Ser y La Nada*, su libro clave: la conciencia, la libertad, la responsabilidad, el absurdo, la mala fe, la autenticidad... y la endiablada relación con Los Otros.



Marc Sautet • Patrick Boussignac

Si Marx sostenía que el futuro estaba en las masas, **Nietzsche** puso esa afirmación cabeza abajo: aseveraba que el futuro estaba en los grandes hombres. El Superhombre era a su juicio la finalidad de la vida y hasta le dió caracter de mito.

Nietzsche para Principiantes no solo recorre los osados trabajos de Friedrich Nietzche. Traza también una imagen clara del complejo tiempo en que vivió — esos años en que las luminarias se llamaban Wagner, Bismarck, Freud, Darwin, Lutero, Schopenhauer, Hegel, Kant...

El autor de este libro, **Marc Sautet**, presenta las controvertidas teorías del filósofo sobre el Superhombre, el Anticristo, Zarathustra y el nihilismo en el contexto de su escandalosa vida privada.



David Cogswell • Paul Gordon

Escribió treinta libros. El diario New York Times lo considera el intelectual vivo más importante. Es uno de los cerebros del MIT, de Boston, pero casi nadie tiene la menor idea de quién es, de qué habla ni porqué es tan importante.

Noam Chomsky descolla en dos campos interdependientes: la lingüística y el análisis crítico de la política y de los medios de comunicación. Este último —que él ha elevado a nivel de cruzada existencial— abre los ojos del gran público al poner al descubierto las oscuras conductas de los gobiernos y de la prensa.

Su mensaje es simple: las Grandes Corporaciones manejan países, partidos políticos... y los medios ocultan esto para poder sobrevivir, económica y periodísticamente.

FILOSOFÍA

Derrida

PARA PRINCIPIANTES

En 1966, **Jacques Derrida** dio una conferencia en la Universidad Johns Hopkins que puso en duda toda la historia de la filosofía occidental. Al año siguiente, publicó tres libros, brillantes y mistificadores a la vez, que convencieron a los entendidos de quién era el más importante filósofo de la segunda mitad del siglo: él. Desafortunadamente, nadie podía asegurar si el movimiento intelectual que gestaba —la **Deconstrucción**— resultaba un avance o un asesinato de la filosofía.

¿La verdad? Derrida es uno de esos molestos genios con quien puede tomarse una clase, leer media docena de sus libros y continuar sin comprender una sola idea de las que enuncia.

DERRIDA PARA PRINCIPIANTES es la explicación más clara acerca de sus libros: *Gramatología* (su ***deconstrucción*** de Saussure, Lévy-Strauss, Rousseau), *Diferencia* (su ensayo sobre el lenguaje y la vida), *Diseminación* (su desmantelamiento de Platón y críticas a Mallarmé) y de otros textos donde se revela el sentido de sus neologismos, como *intertextualidad*, *oposición binaria*, *faloegocentrismo*, etc.



Distribuye





Código Interno: 90042
ISBN 987-9065-39-5

ERA NACIENTE

Documentales Ilustrados